PHOTOGRAPHIC COMPOSITION

〔美〕本·克莱门茨
大卫·罗森菲尔德 著

姜 艾 林少忠
李孝贤 译

摄影构图学

长城出版社

VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM

摄影构图学

〔美〕本·克莱门茨
大卫·罗森菲尔德 著
姜雯 林少忠 李孝贤 译

长城出版社
1983 北京

J 4
K L
335441

本书译自

Ben Clements
and
David Rosenfeld

PHOTOGRAPHIC COMPOSITION

1974 by PRENTICE HALL, Inc.
Englewood Cliffs, N.J.

封面设计：张守义

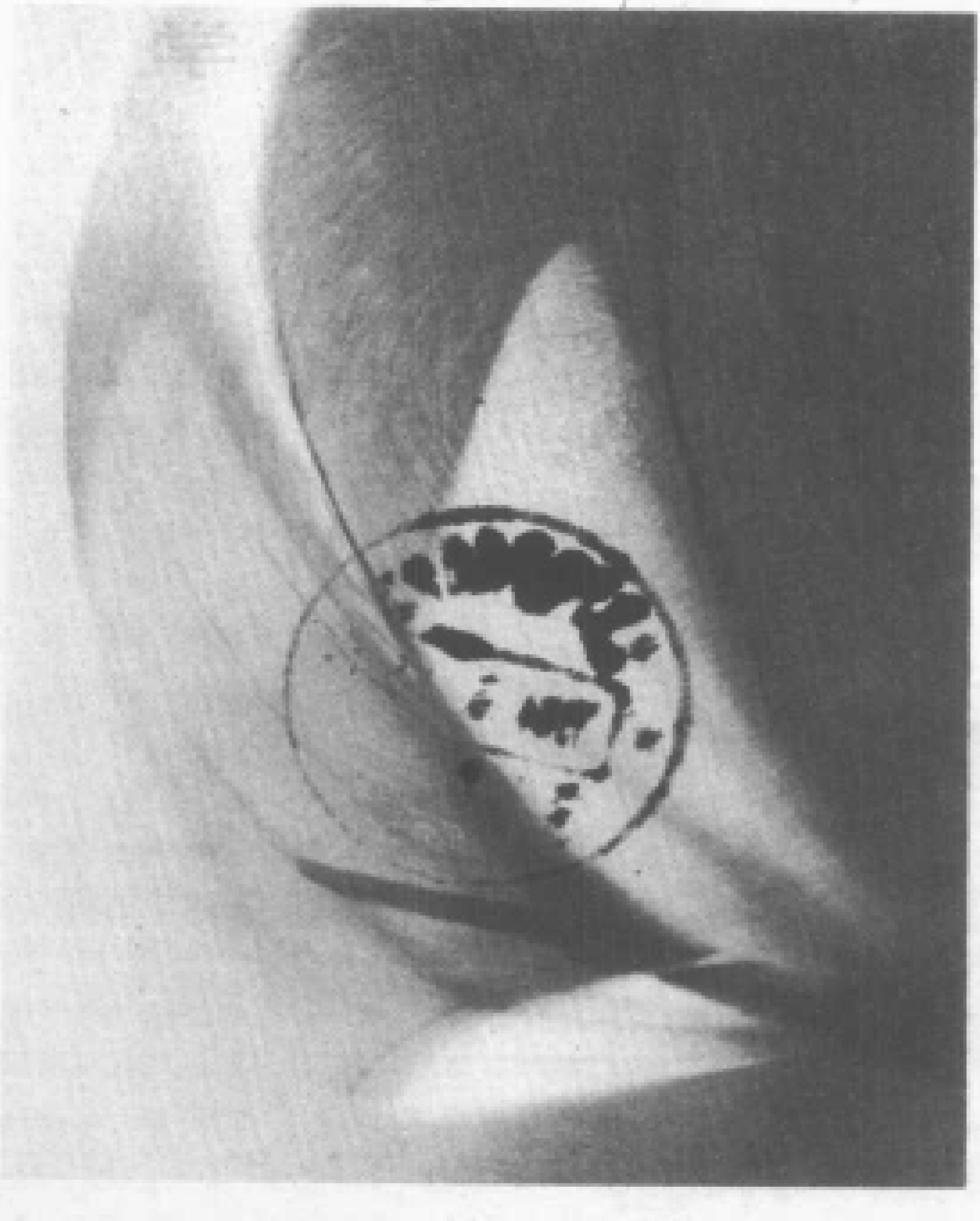
摄 影 构 图 学

〔美〕本·克莱门茨
大卫·罗森菲尔德 著
姜雯 林少忠 李孝贤 译

★

长城出版社出版
一二〇一工厂印刷 新华书店发行
787×1092毫米 32开 8⅞印张 186,300字
1983年9月第一版 1983年9月北京第一次印刷
印数 1—60,000
统一书号：8269·32 定价：1.00元

DM21/28



针刺中脘穴

内容说明

本书较系统地阐述了摄影构图的原理和实践，较深入地探讨了摄影与美学、心理学等方面的联系，其中不乏独到之见，可以帮助读者开阔思路，扩大视野，提高创作水平，是目前能见到的国外有关摄影构图学方面一部较好的著作。本书特别注意引导读者从深入观察现实生活中存在的大量事物的形象出发，通过细致的分析，最终归纳提炼出指导摄影实践的理论原则，同时对每个原理提供了多种训练方法，以指导读者由浅入深地领会原理，并在实践中加以运用和掌握，从而逐步提高摄影艺术水平。本书有五百多幅照片和插图，与文字紧密配合，使抽象的原理得到形象的说明。本书可供专业和业余摄影工作者、广大摄影爱好者学习研究，并可供摄影教学者和美术工作者研究参考。

序　言

记得是去年的一天中午，李孝贤同志来到我家，向我推荐一本美国出版的《摄影构图学》，说是几年前发现的一本很有趣的书，问我能否翻译出来，由长城出版社出版。

我同李孝贤同志已认识多年，二十多年前还共同编过一本《光荣的中国人民志愿军》画册。他不但英文底子比较好，还是一位热心的摄影爱好者，由他来译这本书，我是信得过的。后来，他又约请北京农学院的英语讲师姜雯同志和《国际摄影》杂志负责人林少忠同志一起参加翻译工作。这两位同志分别从五十年代初期和四十年代后期，即在军内外从事外文翻译工作。由三位有经验的译者共同协作，译文质量就更有保证了。从现在的译文来看，翻译的质量是相当高的。不但符合我们中国人的阅读习惯，而且切合原意，保持了原著的文彩。

本书的作者本·克莱门茨（1910—　　）和大卫·罗森菲尔德（1907—　　）均为美国老一代的摄影艺术家。对于他们的生平，因为手头没有什么资料，不便妄评。俗话说，读其文，如见其人。通过这本《摄影构图学》，就可以看得出来，他们对于摄影艺术不但有精湛的理论修养和丰富的实践经验，而且对于绘画、雕塑、音乐、建筑和美学、心理学、哲学都有渊博的知识。在我所接触到的有关

摄影构图方面的著作中，这一本是最全面和系统的佳作，特别是为了培养摄影者敏锐的观察能力和提高其审美能力，作者提出的多种实验手段和训练方法，更是匠心独造，读者如能照着去做，一定会获益匪浅。

作为《摄影构图学》译文的第一个读者，我把在阅读过程中的一些感受，结合自己的看法写出来，也许不是多余的。

摄影创作离不开构图，这就象写文章离不开章法一样重要，不是可有可无的，实属作品成败的关键。摄影构图与绘画构图有其相同之处，有些是可以互相借鉴的，但又不能完全代替。每一种艺术形式都有它独特的规律和原理，这是不能违背的；违背了，就会失去其应有的个性特点，这是不言而喻的。对于从事艺术创作活动的人，只有在他对所从事的那个艺术规律掌握娴熟的时候，才能在创作实践中纵横驰骋不"逾矩"。这也就是为什么在艺术创作上有高低之分的缘故。

有的时候，初次的印象给人们留下的记忆最为深刻。我对《摄影构图学》中的下列论点印象最深，也最为欣赏。

> "艺术效果完全取决于艺术家是否从这个题材中发现了和感觉到了抽象的视觉美点，以及处理它们的能力；经过这番处理，观众才能看到艺术家曾经看到过的东西，激发出和艺术家同样的感情。"
>
> "任何一种艺术，如果它自觉地或不自觉地模仿其它艺术的话，那它就是否定了自己作为一种艺术的价值。"
>
> ——第一章　艺术和摄影

"我们应该善于观察题材内在的视觉要素。当我们观察船、帆、桥、树、房屋或人物的时候，应该撇开它们的一般特征，而把它们看作是形状、线条、质地、明暗、颜色和立体物的结合体。只有把深入的研究精神和强烈的个人兴趣结合起来，才能养成这样的观察能力。"

"不要以为这里所研究的视觉概念过于简单或肤浅。最复杂的思想往往寓于最简单的表述之中。"

——第三章　　线条

"艺术上的墨守成规是创造力的障碍。拘泥于简单地反映，屈从于公众的低级趣味，只能产生乏味的，没有特色的作品。"

——第四章　　明暗

"艺术家们的确有着高于常人的认识能力，但决不能只凭天赋。要不断地努力提高敏感性，增长才干，观察生活，才能创作出意味深长的，足以鼓舞斗志、激发感情的作品。"

——第五章　　质感

"为了有所创新，必须学会观察。观察不是为了肯定已知事实，或套用传统理论，重要的是从中作出自己的判断。创造性的活动不应受过去的束缚，必须从有碍个人探索的先入之见中解放出来。甚至有时候应该向传统观念挑战，才更为明智。"

——第九章　　布局

象上面所引的这些明确的论点，在本书中是不胜枚举的，我就不过多地引证了。我们如能对这些论点——如何发现抽象的视觉美点，一种艺术为什么模仿了其它艺术会

失去本身的艺术价值，怎样养成观察的能力，复杂的思想怎样用最简单的形式表达出来，屈从公众的低级趣味为什么不能产生好作品，艺术家为什么不能只凭天赋，怎样才能从有碍个人探索的先入之见中解放出来——进行深入地思索，并付诸实践，这对提高我们今天的摄影创作来说，是会大有裨益的。

读者在阅读这本书的时候，可能会遇到一些不习惯的提法。“趣味中心”就是其中一例。“趣味中心”一说，我过去还没有接触过。最近几年，在我国有关摄影的论述中，曾出现过“视觉中心”的说法。在过去的论著中，大都通用“视点”或“灭点”。这些都是美术透视学上的名词。说法虽然不一，但大体的意思是一样的，即一幅作品的最关键处。在中国画论中，有的画家把这一关键处称为“锁笔”。何谓“锁笔”？其解释为：“如烟柳溟濛，偶著桥梁，松杉翁郁，中安精舍，使人神注其间。”这“神注其间”之处，也就是本书所说的“趣味中心”。由此可见，中国画论在这方面早有了精辟的论断，只不过说法不同罢了。

我对该书的有些论点是不敢苟同的。如第三章中“线条是人们发明出来的”，第十一章中“照片不一定必须具有某种含义”，第十二章中“关于平衡原理的说教要算是最没有意义的了”等等。对于这些论点，我相信读者在阅读中会作出自己的判断。

在我国，有句老话，就是“不以规矩，不能成方圆”。所谓规矩，是指前人经验的抽象，这种抽象只要符合客观规律，对于后人的行为就有指导意义，不是可有可无的；但后人却不能被老规矩框死了。其实，中国画论早就有

“画有法，画无定法”一说，这是合乎辩证法的。古人在谈到写文章时要“陈言之务去”。有的画论中还有“古人造一艺，必先绝弃常见，常见习闻，最是蔽塞天性”的说法。但在我看来，“陈言”与“常见习闻”不一定都是“废话”。所以对一些原理和规律不能采取完全否定的态度。不可否认，随着时代的不断前进，人类在认识自然和社会方面不断会有新的发现和突破，这些新的认识对原有的理论是会有影响的，在特定的历史条件下正确的东西，在新的历史条件下可能不适用了，有的可能一时用不上了，但在特殊条件下还可能派上用场。因此，把问题强调到不适当的程度，或把话说过头了，都是欠缺说服力的。

我在这里虽然指出了这本书的一些不足之处，但就全书来说，这些欠缺是微不足道的。这本《摄影构图学》不仅结构严谨，立论精辟，由浅入深，由易到难，循序渐进，而且能引人入胜，又发人深思。立志从事摄影艺术创作的人，不可不读，如能按照书中提出的方法进行自我训练，熟练掌握摄影构图的原理和方法是不难的。

学习国外的摄影构图的学说，只能作为创造具有中国民族风格的摄影艺术作品的借鉴。本书只是从摄影美学的观点，讨论了构图的表现形式问题。形式如何为内容服务，什么样的内容需用何种的构图方式去表现，涉及的却很少，或根本没有涉及。我们学习它，要取其精华，是不能完全照搬的，这从作者的字里行间也可以觉察出，作者并无强加于人的意思。我在这里还要指出一点，就是我们在研究、学习外国的摄影构图理论时，还要研究我们中国画论中有关构图方面的论著，两者不能偏废。

中国画论中的“经营位置”、“布置”、“布局”、“结

体”、“锁笔”等等，都是有关构图的学问，我们都要很好的研究。由于历史的局限，在中国画论中没有一本象《摄影构图学》这样的大部头著作，大都散存在各种技法的谈论之间，但这些看起来零碎的论述，其立论都是非常精辟的，字数虽然不多，但也可与长篇巨著相媲美。《芥舟学画编》在谈到布置时有这样一段话：

> 凡作一图，若不先立主见，漫为填补，东添西凑，使一局物色，各不相依，最是大病。先要将疏密虚实，大意早定，洒然落笔，彼此相生而相依，浓淡相间而相成，其烟岚云树，村落平原，曲折可通，总有一气贯注之势，密不嫌迫塞，疏不嫌空松，增之不得，减之不能，如天成，如铸就，方合古人布局之法。

全文不过一百多字，其中所包含的意思，如果在今天展开来写，也是可以写成一本构图学的。由此可见，古今中外的艺术理论有不少共通之处。我们只要虚心地、有批判地兼收并蓄，就不难发微探幽而深得个中三昧的。

柳成行

一九八三年三月于北京

目　　录

原序 ……………………………………………………………………（ 1 ）
第一章　艺术和摄影 ……………………………………………………（ 5 ）
一、艺术形式的不断变化……………………………………………（ 5 ）
二、艺术和描绘自然…………………………………………………（ 7 ）
三、艺术和抽象的视觉美点密切相关………………………………（ 12 ）
四、构图——从混乱中找出秩序……………………………………（ 16 ）
五、摄影中的冒牌美术………………………………………………（ 17 ）
六、视觉形象思维和文字概念………………………………………（ 20 ）
七、艺术和手艺………………………………………………………（ 24 ）
第二章　形状 ……………………………………………………………（ 27 ）
一、画面和图形的相互关系…………………………………………（ 28 ）
二、形状的创造………………………………………………………（ 34 ）
三、对自然界各种形状的观察………………………………………（ 35 ）
四、自由形状和复合形状……………………………………………（ 39 ）
五、减图造形法………………………………………………………（ 42 ）
六、增图造形法………………………………………………………（ 42 ）
七、剪纸造形法………………………………………………………（ 42 ）
八、烧纸造形法………………………………………………………（ 43 ）
九、随意造形法………………………………………………………（ 43 ）
十、单个形状的拍摄…………………………………………………（ 44 ）
十一、直观构图………………………………………………………（ 46 ）
十二、两个或多个形状的构图………………………………………（ 47 ）
十三、空间的划分……………………………………………………（ 49 ）

十四、各种艺术风格的相互依存关系……………………(52)
十五、规则形状和不规则形状相结合的构图……………(54)
十六、表现各种形状的照片……………………………(55)
第三章　线条
——不存在的事实……………………………………(58)
一、对自然界和人造物中线条的观察…………………(58)
二、理解线条的特性……………………………………(62)
三、线条的语汇…………………………………………(62)
四、画面中的线条………………………………………(69)
五、线条的象征性联想作用……………………………(73)
六、轮廓线或边线………………………………………(75)
第四章　明暗
——摄影的要素………………………………………(78)
一、照片的质量…………………………………………(79)
二、明和暗的造型作用…………………………………(79)
三、灰色级谱……………………………………………(81)
四、高调和低调…………………………………………(82)
五、对自然界明暗的联想作用…………………………(85)
六、明和暗在美学上的运用——气氛…………………(87)
七、明暗配置……………………………………………(89)
第五章　质感……………………………………………(95)
一、触觉鉴别……………………………………………(95)
二、触摸欲望……………………………………………(96)
三、质地激起的情感反应………………………………(96)
四、触觉和视觉的相互关系……………………………(97)
五、视觉质感……………………………………………(98)
六、工具和质地…………………………………………(101)
七、自然界的质地………………………………………(104)
第六章　立体感…………………………………………(114)

一、空间对气氛的塑造作用……………………………………………（115）
二、在平面上表现立体物……………………………………………（115）
三、实心立体物和空心立体物……………………………………（116）
四、形状和立体物……………………………………………………（116）
五、意义不明确的轮廓………………………………………………（119）
六、立体性质的表现…………………………………………………（120）
七、用轮廓线表现立体感……………………………………………（125）
八、立体物的相互关系………………………………………………（126）
九、户外题材的立体感………………………………………………（128）
十、自然界的立体感…………………………………………………（130）
十一、深度空间和浅度空间…………………………………………（131）
十二、含蓄的立体感…………………………………………………（132）
十三、肖像和人体摄影的立体感……………………………………（134）
第七章　设计原理 ……………………………………………………（137）
一、构图手段…………………………………………………………（137）
二、构图方法…………………………………………………………（139）
三、个别原理之间的各个有关方面…………………………………（141）
四、先入之见的构图模式……………………………………………（143）
五、图片分析…………………………………………………………（144）
六、心理学的探讨……………………………………………………（145）
第八章　趣味中心 ……………………………………………………（147）
一、树立单一的主要概念……………………………………………（147）
二、视觉的选择性……………………………………………………（150）
三、从属景物…………………………………………………………（150）
四、突出表现一个景物………………………………………………（151）
五、背景的作用………………………………………………………（153）
六、复合趣味中心……………………………………………………（157）
第九章　布局 …………………………………………………………（159）
一、单一物体的布局…………………………………………………（159）

二、人像摄影的布局……………………………………………（163）
三、布局对摄影意图的强调作用………………………………（168）
四、指出着重点……………………………………………………（173）
第十章　对比
——利用差异进行对比…………………………………（176）
一、利用大小进行对比…………………………………………（178）
二、利用明暗进行对比…………………………………………（182）
三、利用形状进行对比…………………………………………（186）
四、利用方向进行对比…………………………………………（187）
五、利用情绪进行对比…………………………………………（190）
六、利用质感进行对比…………………………………………（192）
七、利用思想和内容进行对比…………………………………（193）
第十一章　节奏
——格局和步调…………………………………………（196）
一、通过相似点形成和谐感……………………………………（198）
二、节奏……………………………………………………………（199）
三、节奏的视觉快感……………………………………………（201）
四、重复形成的节奏……………………………………………（201）
五、间隔的重复…………………………………………………（206）
六、复合结构……………………………………………………（207）
七、交替形成的节奏……………………………………………（209）
八、渐变形成的节奏……………………………………………（211）
九、辐射形成的节奏……………………………………………（213）
十、中轴线上的辐射……………………………………………（214）
十一、视觉的动感………………………………………………（216）
十二、含蓄的运动………………………………………………（217）
十三、随意线条中的节奏和动感………………………………（218）
十四、随意形状中的节奏和动感………………………………（221）
第十二章　揭开平衡的真象……………………………………（223）

一、对称平衡……………………………………………………（224）
二、平衡的传统观念………………………………………………（225）
三、非对称的平衡…………………………………………………（227）
四、物理力和视觉力感……………………………………………（229）
五、假想垂直中轴线的顽固性……………………………………（232）
六、稳定的必要性值得怀疑………………………………………（234）
七、用直觉处理平衡关系…………………………………………（234）
第十三章　统一
——拍摄意图的单一性……………………………………（236）
一、从单数到多数…………………………………………………（236）
二、拍摄对象在主题中的统一……………………………………（241）
三、相似形状和相似方向的重复…………………………………（242）
四、通过组合求统一………………………………………………（243）
五、统一的多变性…………………………………………………（247）
六、通过对比求统一………………………………………………（248）
七、通过一体化求统一……………………………………………（248）
八、明和暗的统一…………………………………………………（250）
九、通过流畅线条求统一…………………………………………（252）
十、背景对统一感的作用…………………………………………（254）
第十四章　结束语……………………………………………………（257）

原　　序

在视觉艺术的语汇中，恐怕没有比“构图”这个词更使摄影人员望而生畏的了。学习摄影和学习绘画不尽相同。学习绘画的人在学习素描、画法和画面设计的同时就在学习构图，而摄影人员则是首先把注意力集中在掌握相机、用光和冲洗上面。他们只有在能够准确调焦、正确曝光、掌握胶卷和相纸的性能，并能掌握冲洗的技术和技巧之后，才有时间来考虑构图问题。尽管如此，他们都早已不断地从更有经验的摄影人员那里听到，并从摄影出版物中看到“构图”这个名词了。

因此，当摄影者开始对构图方面的文献转入认真研究的时候，他们对于自己在这方面的欠缺是不无顾虑的。然而，很多论述构图的文章和著作却只能使原有的顾虑加重一层。因为它们的论述方法不外乎是下述种种：

一、作者从分析古代著名画家的作品出发，引伸出以金字塔式角锥形、S形曲线、对角线、L形等等为基础的一系列大大简化了的公式化模式。这些东西不论和当代摄影作品的面貌，还是和我们所看到的周围世界，可以说都是毫不相关的。这种指导是学究式的。当摄影者必须从面对着的一片杂乱无章的细节中挑选出主题，但又感到无计可施的时候，这种指导是没有任何帮助的。因为这种模式的局限性太大了，它恐怕更适用于文艺复兴时期和巴罗克

艺术风格时期[1]的绘画，却不适用于今天的摄影或绘画。

二、把题材有趣、构图巧妙的照片发表出来，并附上摄影者拍摄过程的详尽说明。这实际上是在鼓励读者跑到同样的或相似的拍摄地点去，按照原作的拍摄条件重演一遍，求得和原作相同的拍摄效果。然而，这种盲目的模仿是极其有害的。

三、著作家用图解的方法来分析优秀构图中的点、线、面，而这些东西对照片本身往往没有什么关系；它们只不过对分析者本人有意义罢了。遗憾的是，这种分析方法在读者身上产生出的最明显的效果竟是对分析者超乎寻常的尊敬和羡慕。在初学者的眼里，这些看不懂的图解就像是一套魔术，只有少数有幸具有某种妙诀的特殊人才才能表演。而这些妙诀却一条没有传授给读者。

四、由注重心理学的艺术家来介绍和分析图象的视觉结构，然后又应用到形式和空间问题上。这些当然是非常之好的，不过，它们只是为那些高水平的艺术家服务的，他们熟悉完形心理学[2]用语，而且在长期的研究和实践中已经掌握了设计工作的要点。

有一种人在构图学名词方面很有学问，而在构图的内容和实践方面则很少造诣，如果对摄影构图求知心切的人听了他们的夸夸其谈，就只能更加灰心丧气。

所有这些办法，效果都不好。因为任何一个人，只要

---

1. 巴罗克艺术风格时期——Baroque Period，指十七世纪欧洲的一种过分雕琢和怪诞的建筑风格，在文学作品上则表现为结构复杂，形象奇特而又模糊。——译者

2. 完形心理学——Gestalt Psychology，或译格式塔心理学，是现代欧美资产阶级心理学主要派别之一。——译者

肯下功夫，几乎都能把构图的理论和本领学到手。大部分知识都是从理性的、易于理解的原理得来的，而这些原理通常都已经直觉地认识到了。在学习过程中，人们不禁会感到关于构图形式的研究，不过是对长期以来已经不自觉地领悟到的知识，作出明确的解释而已。和图片打交道，并经过一段时期体验的人，只要有了前进的信心、预期的目标和评价构图的标准，是可以通过正常的推理来解决他所遇到的问题的。

本书的目的，是考察在摄影中对艺术创造起作用的那些要素和原理。为此，我们逐个探讨了它们的性质，它们在视觉作用中的某些特征，并说明了如何把这些特征在摄影艺术中加以运用。

我们相信，深刻认识这些特性，能够加强我们对周围世界的敏感性。在理解了形状、线条和质感的概念，懂得了它们在对比和节奏方面的相互作用之后，我们对自然界的观察才更敏锐。只有在深受一种艺术力量的熏陶之后，我们才能充分地意识到它的存在，甚至在它部分地隐藏或伪装起来的时候，我们仍然可以感觉到它。有了这种意识，我们能认识到那些缺乏素养的人无法认识的东西；有了这种意识，我们对生活中看到的东西，以及对于别人抒发生活意义的作品，都会产生更强烈的感受。

强烈的感受能力，常常有助于探索拍摄对象的外在形象和内在品质。在处理外在形象时，富于创造性的人们在拍摄对象的外形上能够发现一般人难以发现的特点、美点和情趣。对于拍摄对象的内在品质，则着意于挖掘和刻划那些深藏着未被认识的内在感情，而不局限于清楚地再现景物的形象。每个艺术家都力求用一种前所未有的方式来

表现他对于某种情景的个人感受。

研究摄影构图，当然也可以采取分析整个照片的方法。然而，根据我们的体会，如果对有关的要素和原理缺乏深刻的理解，这种分析也是徒劳的。要求一个缺乏洞察力的人去说明一幅照片的成功所在，就好比要求他去发现自然界中那些值得拍摄的主题，几乎是同样困难的。

因此，我们在本书中的探讨是带有综合性的。在每一章中，我们先讨论构图的某一要素，然后把它直接运用于整个照片中，并讨论它和前面学过的内容之间的关系。我们相信，当读者理解了每一要素和原理在构图中的作用以后，就会对所发现的任何主题能有所感受，并且能够以构图的手段来表达自己的这种感受。

本·克莱门茨

大卫·罗森菲尔德

第一章　艺术和摄影

摄影，已经成熟了，而且已经成为一门艺术。

这一提法，不免会引起那些纯粹派艺术家的反对，他们会认为这和实际不符，至少是言过其实了。他们说，摄影是机器的产物，而艺术是和机器毫不相干的。

他们说，艺术是人类对生活所产生的感情反映在视觉上的一种表现形式，而机器却毫无感情可言。只有获得充分自由，对题材进行改变、组织、扬弃和鉴别，从而形成一个全新的形象的时候，才能产生艺术。至于摄影家，他们说，只能记录他面前已经存在的事物，他可能做的只限于调整相机，等待自然光的变化或者布置人造光，选择拍摄角度，更换镜头以改变透视，如此而已。

一、艺术形式的不断变化

上述论点难以服人，而且是会引入歧途的，艺术概念本身就清楚地证明了这一点。历来，艺术就是和某种材料以及操作工艺分不开的。当然，在古代，人们只能使用当时已有的材料和方法。几千年来，人们学会了从植物和矿物中提取各种颜料，用水和胶或油和漆把它们调合起来，然后用画笔把这些颜料涂在物体的表面而作成了画。

而且，艺术的形式也是不断变化的。富于进取精神的

探索者们不断地实验新材料，发明新技术。他们抛弃了旧的工作方法，恢复了一些古老的工艺。近年来，在美术创作中引进了许多新的东西，像丙烯材料、拼贴画、多种材料的组合雕塑、结合环境的美术设计和偶发艺术派的作品等，这里只举很少几个。

艺术之所以成为艺术，与它所用的材料和工艺之间，只有一部分关系。它的最重要的特点还是在于艺术家从题材中提取基本视觉美点并以感人的方式再现它们的才能。

画笔、颜料、蚀刻针、颜色铅笔和打样机仅仅是艺术家的工具。它们不能保证艺术创作必定成功，正像丁字尺和三角板不能保证产生优秀的建筑一样。它们作为艺术家手中的工具，可能有助于产生艺术品，而在笨伯手中只能画出毫无意义的涂痕。

对于相机来说，也是同样的道理。作为一种工具，它可以帮助艺术家创造出某一特定的艺术品。如果放在一般人手中，不论此人技术如何高超，知识多么渊博，也不论他怎样精心操作，还是创作不出艺术品来。因此可以说：相机是一种能够反映使用者思想的灵敏的工具。

学习绘画和雕塑的人，要花很长的时间去练习技巧，包括素描、作画和造型，然后才能掌握表现自己的艺术思想的方法。此外，还要加深对艺术本身的理解，否则，他们的作品只不过是对人物、地方和物体的简单的记录罢了。遗憾的是，许多艺术家过分致力于发展他们的艺术手段，而完全忽略了艺术的最终结果——这就是艺术的表现力，它才是艺术的真正作用。

学习摄影的人，也需要用多年的时间，去掌握摄影技

巧，处理光线，熟悉相机性能、胶片特性和冲洗工艺。许多人达到这个技术水平以后就满足了，便去从事摄影活动，他们也拍出了高质量的、忠实于原物的照片，满足了职业上的需要。另外一些人则不甘心于功利上的满足，而是醉心于探求艺术的奥秘。其中有相当大的一部分人已经卓有成就，受到了同行艺术家、博物馆、展览馆、私人收藏家和工业界的重视和好评。

自从人类开始重视绘画、雕塑和美化环境以来，每次关于艺术的讨论，总不免要引出一个使哲学家们一直为难的问题：为什么一件作品可以称为艺术品，而在许多方面都和它相似的另一件却不是？人们提出过许多理论和解释，但随之而来的却是同样多的争议和反驳。这个问题的关键是从根本上混淆了以下三个方面：

（1）艺术和自然的异同。

（2）视觉形象思维和文字概念的区别。

（3）艺术和手艺的关系。

二、艺术和描绘自然

十四世纪以来，人们开始探索用科学来解释人类的每一个活动。艺术家们也随之对大自然作了仔细的研究，并不断地用更为符合自然和科学的内容来充实自己的作品。解剖学、透视学、光线、三度空间甚至衣服的皱褶都受到了极大的重视，以至于老实的观众得出这样的结论：艺术就是要模仿自然。这就是当时人们理解作品和判断作品价值的简单方法。丝毫不差地再现主题就是佳作，稍有违背就难逃劣作之嫌。

这种科学地观察和描绘自然的活动，到了十九世纪末期达到了高峰，这就是印象主义绘画。印象主义画家在表现五光十色的光线方面极为成功。人们能从他们的画里判断季节，判断一天里的某个时间和当时的天气情况。

大约在同一时期，摄影术发展了，并且得到广泛应用。过去几个世纪许多艺术家苦苦追求的事情，现在这个“小黑盒”轻易地就办到了。它能捕捉所有的细节和所有的层次，甚至连自然界存在的所有不愉快的东西都能摄入无遗。这个了不起的发现，使任何一个人都能相当轻松地拍出一张照片来。

艺术家们摆脱了如实记录的重担以后，便转而探索艺术的更本质的特征。通过探索，他们在艺术和自然的关系方面得出了一些重要的结论。

自然界有它本身的美，并不在于人们是否去捕捉这些美。但表现自然美的照片却不能自动成为一幅美的作品。

没有什么人会说图一、二、三中的主题不美。

图一

一百年来，纽约中央公园一直受到居民和来访者的喜爱。它那山、石、树、木、曲径、平湖，无不婀娜多姿，引人入胜。它是人

们在喧嚣紧张的城市生活中就近休憩的宜人之处。甚至周围那些不断加高的楼群也相映成趣。

多少年来，中央公园一直是千百幅优秀绘画和摄影作品的灵感的源泉。其中很多杰作送陈各个博物馆，深受赞赏。

右面这盆插花，在纽约地区一个重要的花卉俱乐部所赞助的竞赛中，曾获得一等奖。

图二

这幅照片里的孩子是“美童”竞赛的获奖者。

图三

这几个题材的本身都是很美的。但是这几幅照片，即使聚焦清晰、曝光正确、印放得当，却依然缺乏趣味。无论是剪裁、遮挡还是增添什么景物都无法弥补拍摄时所缺乏的东西——那就是在题材固有美之外摄影家心目中所认识所发现的美的因素。

当我们拍摄很美的人工制品时，也会遇到同样的伤脑筋的问题。

图四

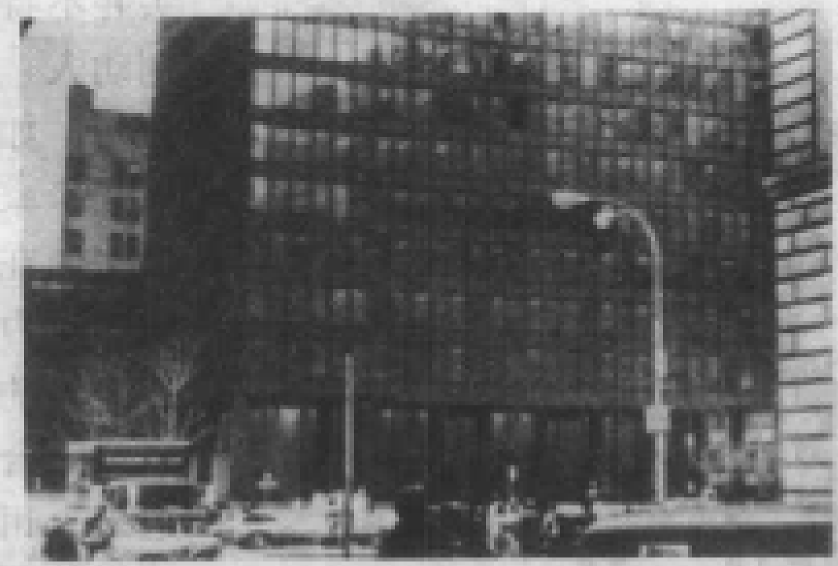
中国瓷瓶是古代瓷器的代表作。它的造型、表面和釉彩都达到了人类可能达到的完美境界。

法兰克·伊利斯库曾任全国雕塑学会主席，也是颇受推崇的一批雕塑专著的作者。他的铜雕被用来装饰政府大厦、办公大楼的门廊、银行和私人的宅邸。伊利斯库先生的作品“象棋”，脱胎于腊制的原物，初模是银作的，最后用金包铜完成，相当华丽。

有一个时期，当城市摩天大楼被指责为难看的玻璃笼子的时候，迈斯·范德罗设计的纽约西格拉姆大楼就已得到全世界评论家的一致好评。它那绝妙的空间安排，巧用铜料装点出来的色彩和质感，壮丽的广场，一直吸引着很多摄影家拍摄优秀照片。

图五

同样，我们面前的这些照片，堪称题材美，聚焦、曝光、印放技术都很高超，但却并不动人。像前面的例子一样，摄影者头脑里缺乏生动的艺术构思。

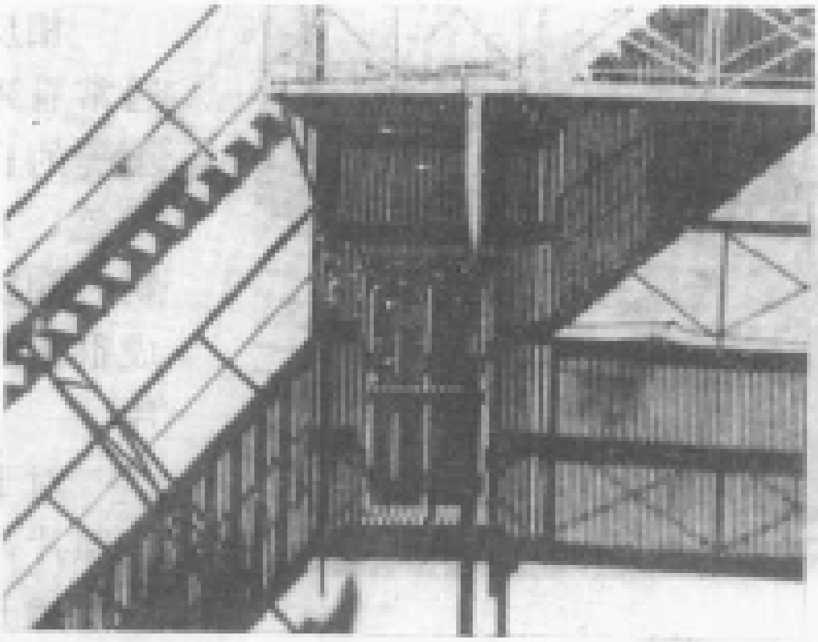


图六

相反，通常看来并不美的自然景色、人和物，却能拍成很美的照片。

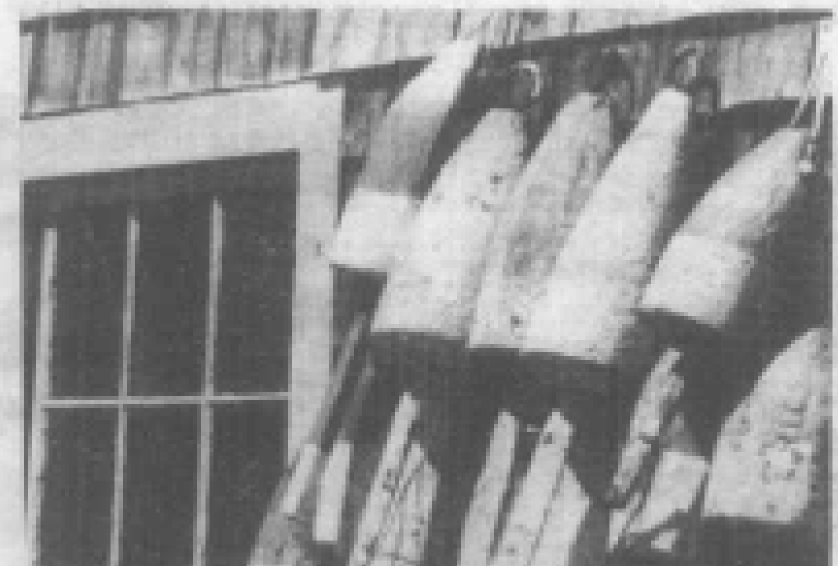
对于这些照片，我们要撇开画面的感人之处，去回忆一下，当时在平常环境下看到的这些题材，确

图七



图八

实并不特别动人。然而，如果艺术家把他内在的想象力和娴熟的技巧结合起来，用这样的题材也能拍出美好动人堪称佳作的照片来。



图九

三、艺术和抽象的视觉美点密切相关

并不是说，题材丑陋反而能保证拍出成功的照片。美的题材经常能产生美的照片。问题的关键是，艺术效果完

图一〇

图一一

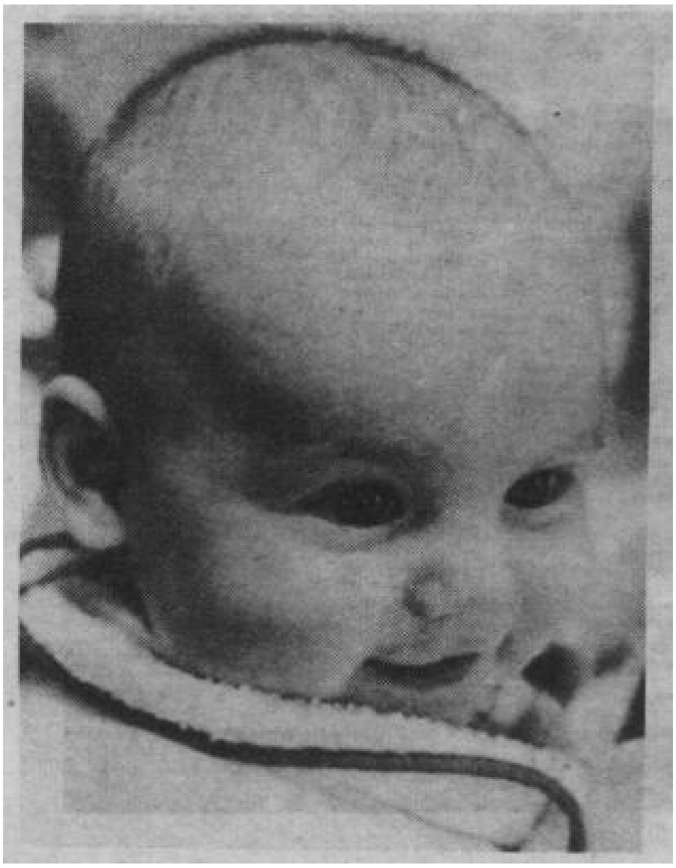


图 · 2

全取决于艺术家是否从这个题材中发现了和感觉到了抽象的视觉美点，以及处理它们的能力；经过这番处理，观众才能看到艺术家曾经看到过的东西，激发出和艺术家同样的感情。

按照艺术家的观点，自然存在的事物无所谓美和丑。正是艺术家，才有能力发现美的本质，并把它展示给人们。

现在，问题明确了。艺术品的质量和自然物的面貌关系很少。题材里固有的美并不一定等于照片是动人的。艺术品是由某种抽象的美点构成的，它和机械地模仿自然是两回事。维妙维肖不能作为艺术品的出发点，也不是评价艺术品的标准。事实上，效果最好的照片，是既不违背自然形式，又力求高度简化，敢于大胆处理线条、色调、形状和质感的那些作品。艺术就是汲取这些最本质的视觉美点，使之处于突出地位，剔除那些妨害中心思想的成分，或使之处于次要地位。

这类视觉美点，在我们周围到处都有，占我们日常生活的比重很大，以致我们大多数人竟然对它熟视而无睹。每一个题材，不论它是平淡无奇还是宏伟壮丽，它都包含着几乎是无限量的视觉美点。有时候它只存在片刻，稍纵

图一三

图一四

即逝。有时候它藏在极普通的外表下面，貌不惊人，难以辨认。事实上这隐藏着的视觉美点才是真正神奇有趣的东西。

从题材中发现这类线条、色调、形状和质感，把它们纳入取景器，以摄影家完全满意的方式加以处理，随后制成照片，使观众对这些视觉美点也能一目了然。这就是构图的全部内容。

虽然有时候照片里看到的东西难以解释，简直像是魔术一样，但有许多东西仍然是可以弄清楚的。有些摄影家生来就很敏感，他们能在看来无所作为的地方一下子发现奇迹。有些人需要经过一番启发才能认识潜在的视觉因素，然后也能不太费事地发现它们。大多数人则必需给以系统的教育，提高他们认识视觉美点的敏感性，用这种方法培养他们的辨别能力。

四、构图——从混乱中找出秩序

构图是一个思维过程，它从自然存在的混乱事物之中找出秩序；构图是一个组织过程，它把大量散乱的构图要素组织成为一个可以理解的整体；构图是对这些要素的反应过程，也是想方设法组织这些要素的过程，目的是让这些要素向人们传达摄影家已经体会到的兴奋、崇敬、畏惧、惊异或同情。构图所表现出来的气氛，有时是平静的，有时是有力的或坚定的，有时也可能是活跃的。题材本身会向摄影家展示出所要表达的情绪。

通过构图，摄影家澄清了他要表达的信息，把观众的注意力引向他发现的那些最重要最有趣的要素。

构图方法和构图语言并没有什么神秘之处，也没有什么条文可以遵守。要理解构图，参与构图实践，就必须对几千年来艺术领域里人所共知、行之有效的那些普遍原则有所理解。

关于构图方法，没有像技术资料那样现成的表格、汇编、手册可供利用。若干年前，有人曾想把构图方法汇编成书，把金字塔式的角锥形、圆形以及车轮辐射形等基本构图形式收录其中。显然，有些古代大师在他们的一些绘画中已经使用过类似的构图形式。迄今为止，曾经产生过多少杰出的绘画和摄影作品，但是，如果企图按照某种基本格式去分析它们的构图，那么，分析的结果，与其说是一目了然，倒不如说是强词夺理。

那些企图使构图符合一定模式的摄影家必定会发现，所得到的如果不是老框框，就是给作品加入了牵强附会的

成分。这种模式对于我们增长本领起不了多大作用，正像我们引用名词术语打动不了听众一样。

这样的构图，即使安排得十分工整，面面俱到，由于不可避免地过分雷同，也必然令人生厌。因此，这种构图模式是否有用，值得怀疑。

另一方面，单凭直觉构图，或许能产生一些值得一看的作品，但在更多的情况下，这种做法带有偶然性，不能保证把摄影家想要表现的思想传达给观众。

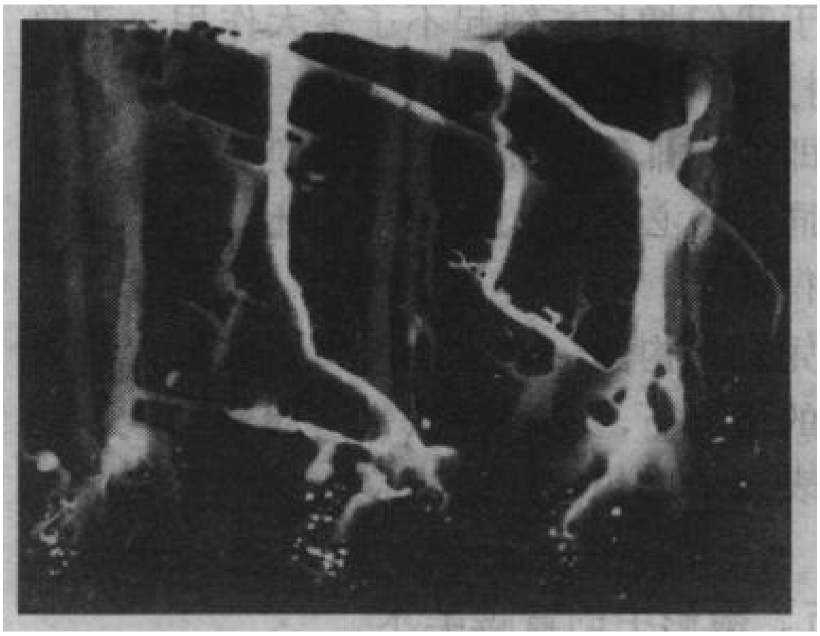
五、摄影中的冒牌美术

在摄影和美术的关系方面，那些对摄影和绘画都懂得很少的人，有把这两种表现手段混淆起来的危险。他们没有能力用颜料在画布上绘出满意的作品，于是就转而想用相机来获得貌似美术的效果——界线模糊、情绪低沉、朦胧不清、像图画一样，使人想起科罗①和他的模仿者的风格。这些被吹嘘成“印象主义的”风景照，多年来在本地和全国的沙龙里展出。可能至今还有追随者们热衷于搜罗古老的“药方”，想从中找到怎样处理负片和照片才能达到这类效果。

随着绘画界几何抽象派、抽象表现主义、流行艺术派和极少派的出现，摄影界兴起了一些假冒美术家的摄影者，他们同样是摄影的亵渎者。但他们模仿的不是古代的而是现代的绘画。他们处理影象时，也泼洒化学药品，使

① 卡米伊·科罗(Camille Corot，1796—1875)，法国风景画家。

——译者



图一五

用颜料，硬加与摄影无关的材料，用这些办法求得肤浅的抽象艺术的效果。

当然，绝对的纯正又未免过于简单和拘束。但是，在摄影光学、用光和化学处理等方面仍然大有可为的情况下，根本没有必要去乞灵于模仿。如果有些人不愿意局限于直接使用相机、镜头、负片和照片冲放技术，可以去探索物影照相，多次曝光，光调器和照片剪辑等类形式。

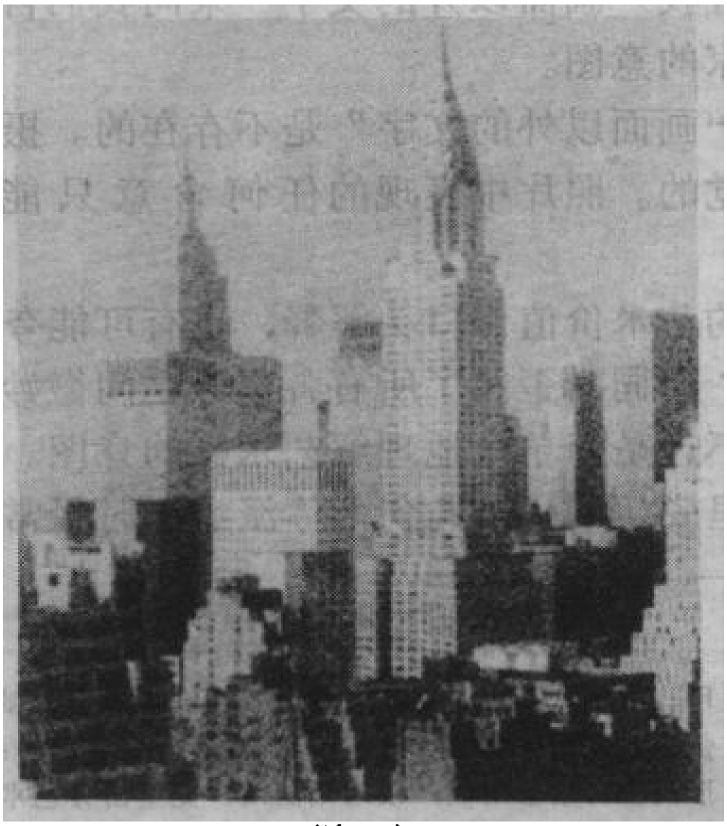
抽象艺术和抽象的视觉要素是不同的两个范畴。抽象艺术是绘画和雕塑发展中的一个流派，它是作为对科学写实主义的反动而出现的。首先它强烈地主张突出线条，其次是使用色彩的组合，目的是追求美学效果，而不是描绘自然。此后，立体派发展起来了，大量不同形式的抽象派作品随之出现。那些认为立体派和抽象派作品是现代风格的人，一旦得知立体派竟肇始于1908年的时候，一定会大吃一惊的！

从某种意义上说，抽象派作品的动机是想证明：只需要运用线条、明暗、颜色、形状、质感等抽象要素就可以制造出大量丰富多彩的绘画，而和现实世界的主题很少有或者根本没有关系。

现在，这种论点早已被充分论证过了，而且经过长期流行，人们也感到厌烦了。看来现代艺术观点又要和写实主义发生联系；然而这是和过去的风格迥然不同的一种写实主义。这种写实主义倾向于非常强烈地强调抽象要素，正是这些抽象要素，构成了各个视觉艺术——包括摄影以及绘画、印刷艺术和雕塑在内——的基础。

自从人类开始装饰环境、衣服和工具以来，这些抽象要素就曾对每一种艺术形式的成功有过贡献。它们还要继续成为世界不同文化中的艺术的支配力量。

虽然自然界的某些方面经常是人类艺术的模特儿，但在美学上成功的程度却直接关系到所强调的要素，即线条、形状、颜色、立体感和质感。优秀的艺术品一般说来都是能够反映自然界这些要素的。拙劣的作品，几乎都是只会模仿自然存在之物，很少注意或根本不去注意这些要素。



图一六

任何一种艺术，如果它自觉地或不自觉地模仿其它艺术的话，那它就是否定了自己作为一种艺术的价值。摄影家如果用摄影器材去生产别人用颜料或雕刻已经生产过的东西，那他就是把自己降于劣等地位，他的艺术作

品（如果可以叫做艺术作品的话）也就是劣等的。

如果把一张照片弄得象是油画、版画或蚀刻画，那是对摄影这种严肃手段的践踏。

六、视觉形象思维和文字概念

美术家涉及的是视觉形象，音乐家涉及的是音响，作家涉及的是文字。让这种表现方式去发挥那种表现方式的作用，是一个错误。

也许因为我们所受的教育大部分是通过文字进行的，我们总是习惯赋予照片以文字含意。好奇心驱使人们固执地注意着照片里的所谓感情上的或道德上的暗示，也许还有它后面的浪漫故事。因为我们认为艺术品本身就具有文字含义，所以我们要寻找“画面以外的文字”来向我们自己或向别人解释艺术家的意图。

然而，有意义的“画面以外的文字”是不存在的。摄影家的信息纯粹是视觉的。照片中表现的任何含意只能看，不能读。

即使对一幅照片的艺术价值作口头解释，也有可能夸大某一特点的重要性，而同时歪曲了所有各部分之间微妙的和谐关系，充其量不过是简单化地理解艺术家的意图。

人们在评论蒙德里安①的一幅几何形体派绘画时经常

---

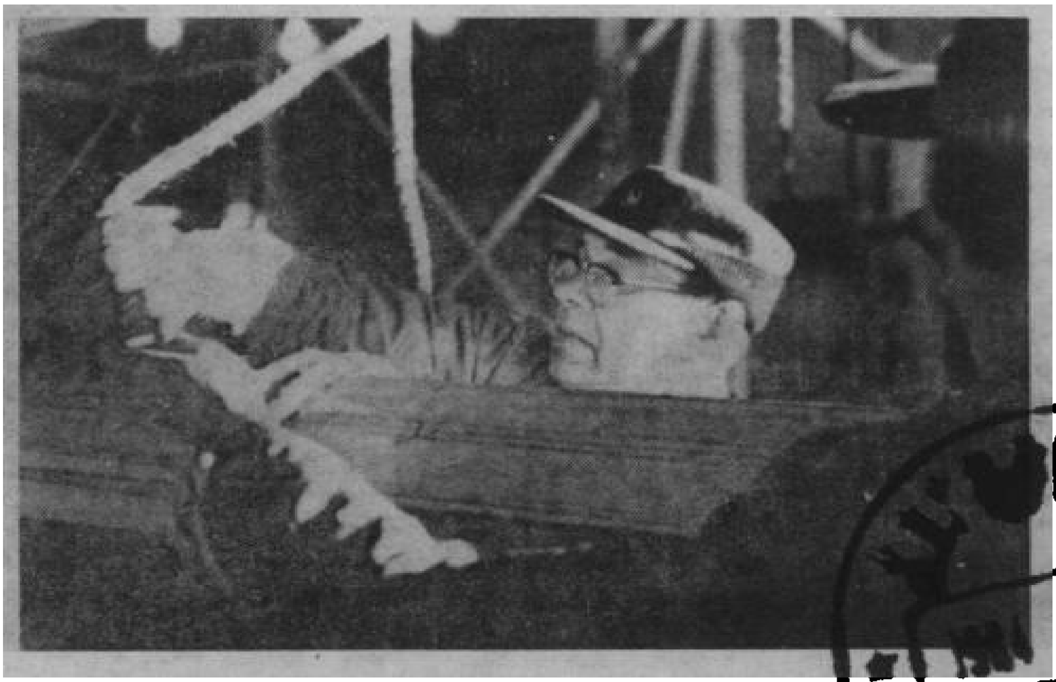
①皮埃特·蒙德里安（Piet Mondrian，1872—1944），抽象主义画派的创始人，系荷兰人。他主张以几何形体构成“形式的美”，作品多以垂直线和水平线、长方形和正方形的各种格子组成，反对用曲线，完全摒弃艺术的客观对象和生活内容。——译者

这样说：它包含着垂直线条和水平线条，它们互相交叉而形成大小不同的矩形，有些是纯黑色，其它一些是纯红色或纯黄色。所有这些，对于任何一个愿意劳神看一眼的人都是十分清楚的。对蒙德里安的这幅画所作的评论，不仅适用于他的其它作品，而且也适用于和他同时代其他艺术家的作品，即使每幅作品各自完全不同。

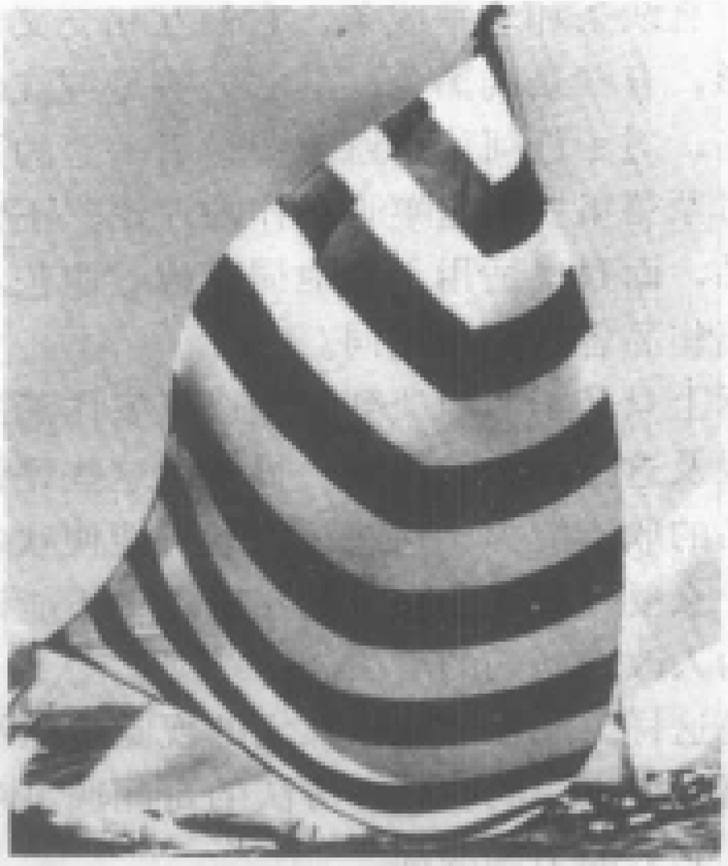
这些评论，实际上只是一般地谈到了蒙德里安作画的宗旨、作画的方法以及这一画派的主张。很难说这些评论会增进对某一幅作品的欣赏能力。这些评论既不能使欣赏蒙德里安的人得到什么要领去证实自己的正确，也不能说服不喜欢这些作品的人改变他们的看法。

在摄影方面也是这样。照片只能依靠它的视觉美点给人以深刻印象。搜集有关主题的或处理方法的奇闻逸事对艺术价值不起作用，它只能引起混乱。

下面这些照片，只需要通过视觉就可以传达它们的信息。

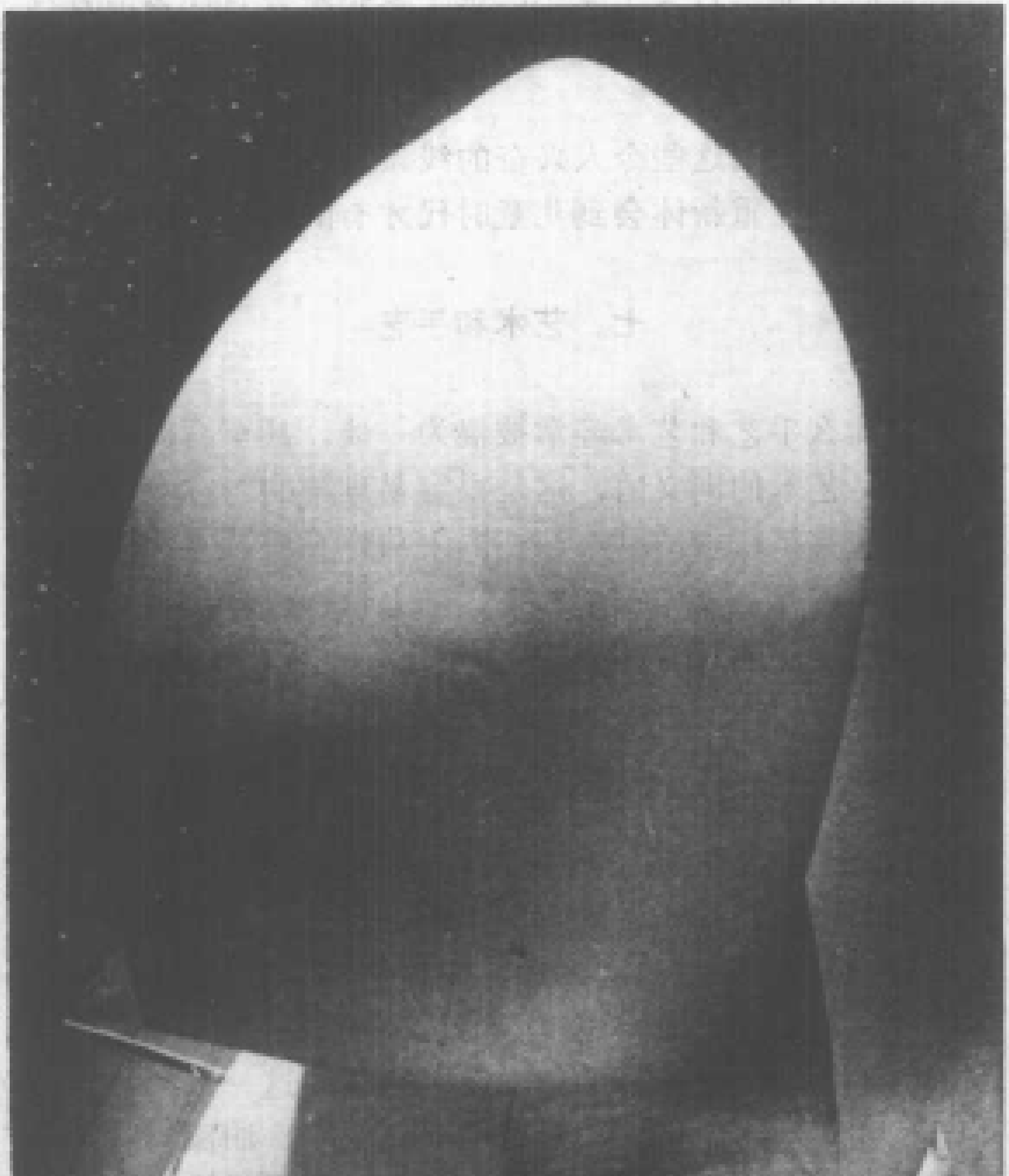


图一七



图一八

图一九



图二〇

它们并非来自文字概念，也不要指望会有什么语言反应。照片已经表达了要说明的一切，无须任何文字补充说明。

成年人看到这些令人兴奋的线条、形状、色彩和质感的时候，也能重新体会到儿童时代才有的那种愉快心情。

七、艺术和手艺

为什么手艺和艺术经常被混为一谈，甚至有时候把手艺看作是艺术的同义语，这是很容易理解的。

初次尝试一种活动，往往因为动作不协调而受挫折。工具好像太笨，毛病百出。由于缺乏技术，整个工作搞糟了。观察了熟练工人的表演，容易夸大灵巧的操作和出色的产品之间的关系，从而得出错误的结论，认为二者是一回事。

一个人如果不能同时成为一个高超的艺匠，他就不可能成为一个艺术家。如果一件作品的设想是好的，但它的制作水平很低，那么设计目的就难以达到。为了创作具有艺术效果的作品，有趣的设想和完美的技术是缺一不可的。但不能认为一个具有高度技术的艺匠就是一个艺术家。做家具的木工是一个很好的例子，足以说明这一点。

使用优质木材，把所有榫头对正安好，油漆打磨到毫无瑕疵的程度，就能造出一个柜子来。但最后成品可能并不好看。

同样地，一个摄影者能够拍出一张技术上完美的照片来，曝光和印放都可能是无懈可击、令人羡慕的，甚至构图也可能很紧凑，但从全面衡量，这幅照片除了和它直接

有关的人员以外，也许不会吸引任何人。

摄影艺术家不仅应该是一个超级艺匠，而且还要继续深入钻研，提高自己的技艺。甚至应该象二十世纪的画家一样，达到一个相当高度的水平，达到能够自由运用自己技艺和智慧的地步，甚至可以大胆运用有时近乎粗劣的创作手法。

许多艺术家富有挑战性的性格，他们喜欢反驳那些已被公认为正确的和基本的东西。他们改变了透视关系，随意处理比例关系，虚构不可能的场面，用假设的自然光源安排互相矛盾的照明，打破已有的色彩协调关系。反传统主义成了大多数艺术家（如果他们原来的风格不是反传统主义的话）所追求的倾向。

下面几幅照片都没有遵守摄影技术的主要原则，结果是获得了更有力、更可爱、更动人的效果。

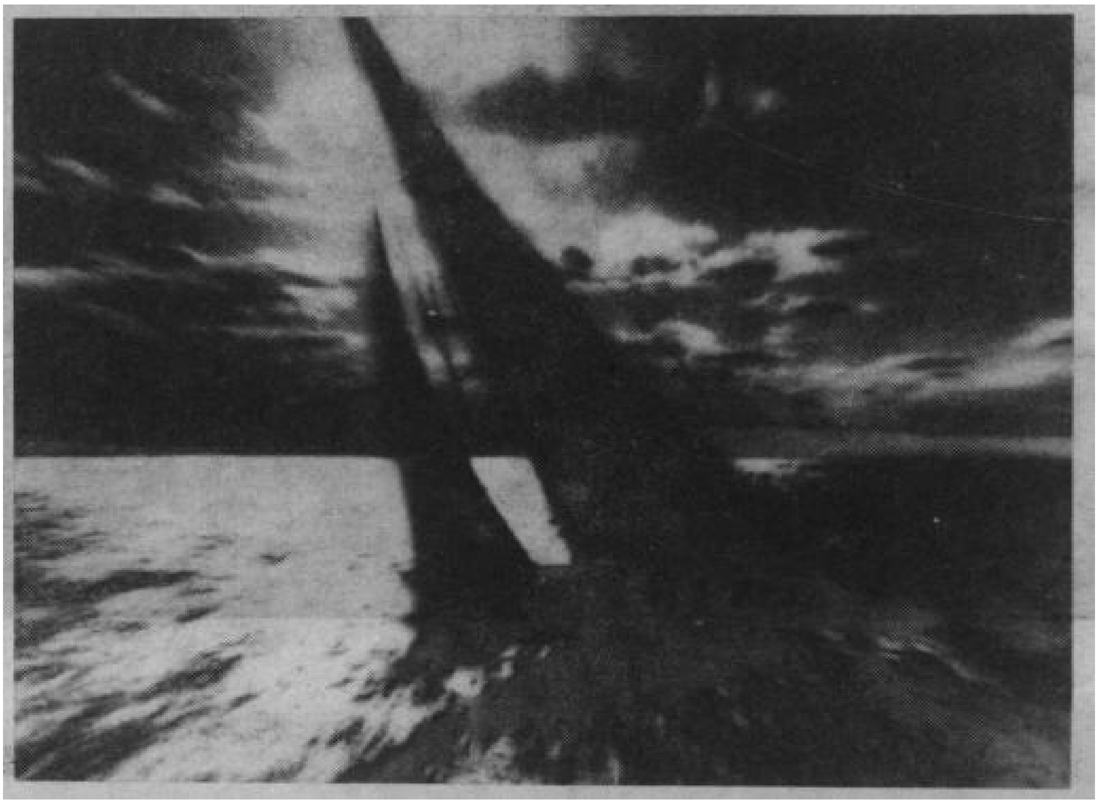
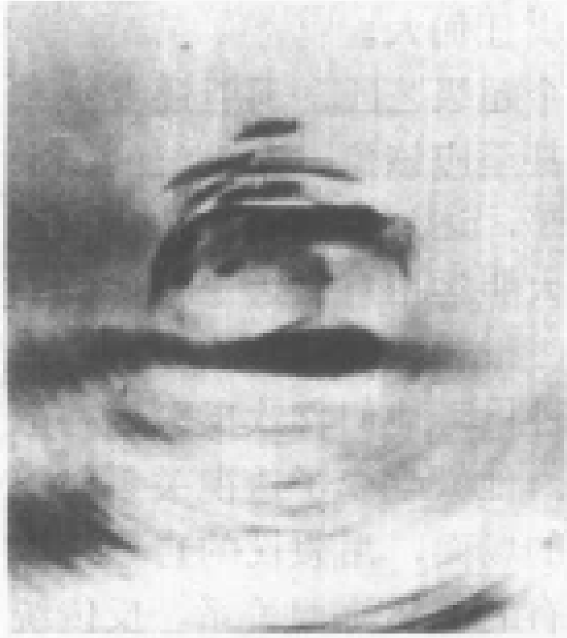


图 2-1



图二二

图二三

图二四

第二章　形　　状

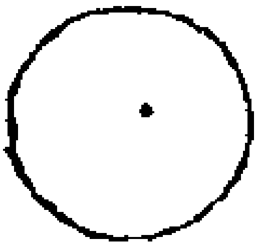
在构图的所有要素中，形状可能是一个最基本的要素。相当多的摄影杰作之所以获得成功，或者是凭它单个物体的形状具有戏剧性的效果，或者是依靠几个物体的形状微妙地相互作用；所以我们很容易得出这样的结论：只有形状才是构图的基本要素。

另一方面，在许多优秀照片中，物体的形状却又无关紧要。在艺术上这类问题经常出现，它和手工技艺不同，并没有什么固定标准可言。经常是一旦发现某一原理至关重要，就会有人出来雄辩地证明说，艺术创作本来可以不要那个原理，甚至可以和它背道而驰。

不管怎么说，对于摄影家来说，形状的设计是相当重要的，值得密切注意。让我们首先讨论一下画面中只有一个单独形状时的各种不同情形。

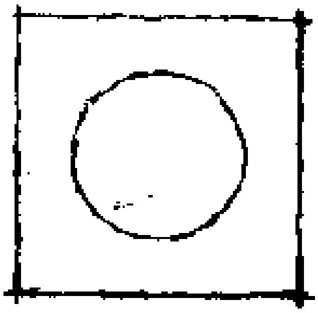
学习绘画和雕塑的人有一个有利条件，他们在研究形状时能用铅笔或粘土轻而易举地创作出各种各样的形状来。而摄影家却必需去发掘那些自然存在的形状。这里，更重要的不是工作手段，而是敏感性。一个人必须善于体察各种形状，包括自然存在的和人工构成的在内。培养这种敏感性的一个有效途径是用铅笔作画。这里所要求的绘画技术并不复杂。

让我们从圆形开始吧。


图二五

在摄影时，这个圆形可能是一个硬币，一个球，一块圆饼或是一只盘子。

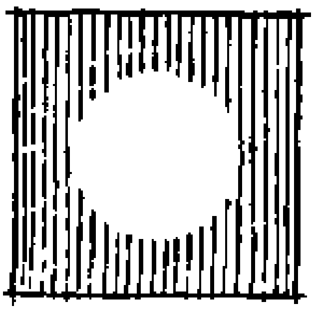
生活中不存在孤立的物体，我们所遇到的、看到的和感受到的每件物体都和其它物体互相联系而存在。如果我们在这个圆形（硬币或馅饼）的四周加个边框，由于和边框的相对位置发生了变化，它便呈现出不同的视觉效果。虽然下面图例中的边框都是一般照片通用的矩形，但它们所包容的物体形状可以各不相同。


图二六

边框所包容的空间叫作画面。

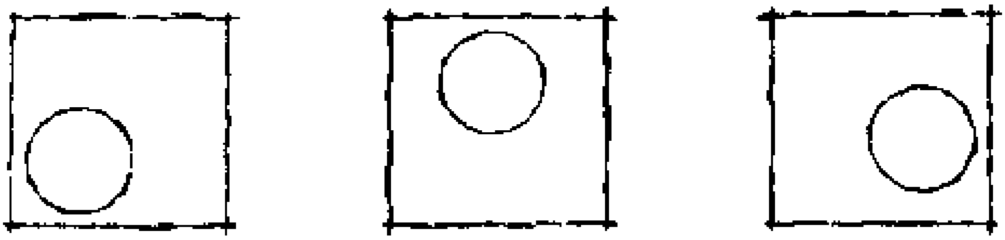
画面里的形状或物体叫作图形。

一、画面和图形的相互关系


图二七

只要图形一进入画面，就会出现形状设计中第三个极其重要的要素，即背景空间。这个第三要素与前两个要素——图形和画面一样，也是一个不可忽视的积极因素。在左边的例子中，较暗的区域就是背景空间。

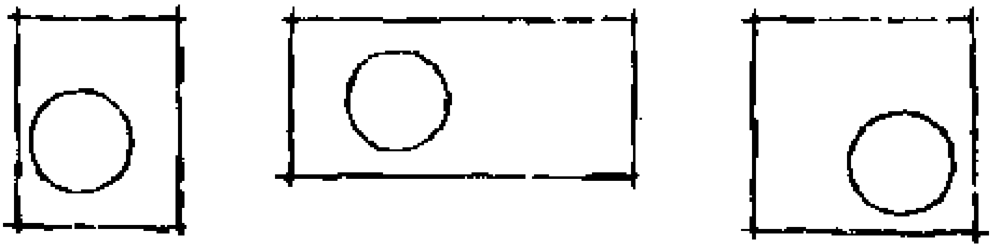
如果我们利用同一图形和画面，只是把图形放在画面的不同位置上，使背景空间发生变化，我们就能清楚地看出背景空间的重要性。



图二八

图形在画面上稍一移动，背景空间的形状也就随之而改变，从而影响了整个构图。这种影响虽然不易察觉，但起的作用却相当巨大。

摄影者往往只把注意力集中在图形上而忽略了画面。这是由于他们只能买到固定尺寸的底片和相纸，所以有一定的局限性。下面是用同一个简单的圆形所构成的不同画面。



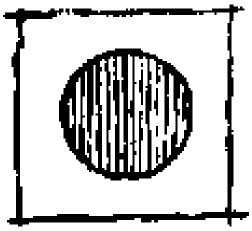
图二九

画面每变化一次所形成的对圆形的包围圈就不相同，给人的视觉感受也不同，而且也使背景空间的形状截然不同。

以上，我们讨论的是把圆作为处在空白画面中的一个轮廓。作为一个艺术家，还必需探讨在拍摄一个圆形物体时可能出现的各种处理方案。

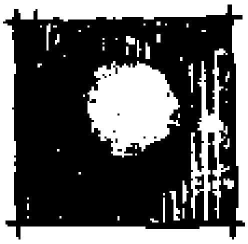
通过控制光线，我们可以：

（1）强调圆形物体的轮廓。



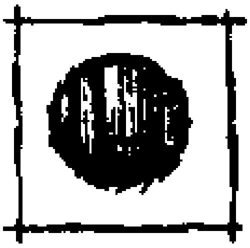
图三〇

（2）通过布光，在一侧投出影子，以强调它的立体感。



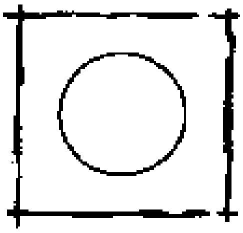
图三一

（3）强调轮廓的不规则性。



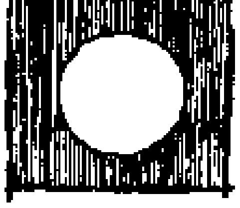
图三二

（4）强调轮廓的圆滑。



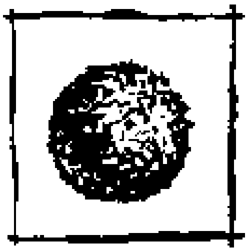
图三三

（5）强调圆形和画面之间的明暗对比。



图三四

（6）强调表面的图案或质感。


图三五

根据拍摄对象的色调和我们希望强调的程度，上述各种安排可作如下的变化：

（1）亮调物体衬在暗调的背景上。

（2）亮调物体衬在中等色调的背景上。

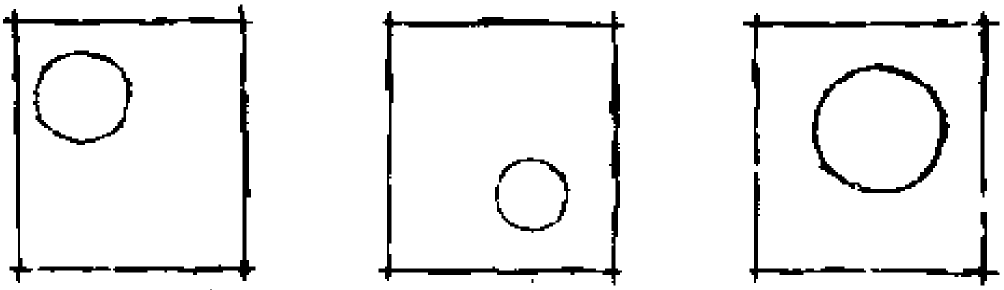
（3）中等色调的物体衬在亮调的背景上。

（4）中等色调的物体衬在暗调背景上。

（5）暗调物体衬在亮调的背景上。

（6）暗调物体衬在中等色调的背景上。

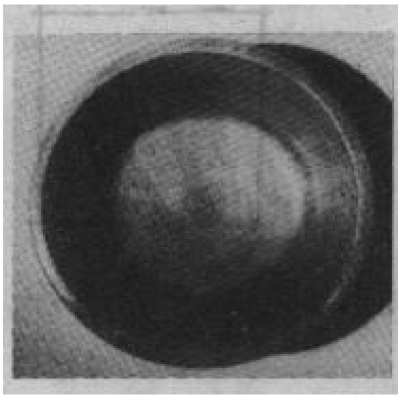
改变画面中图形的大小，还可以获得更多的变化形式。


图三六

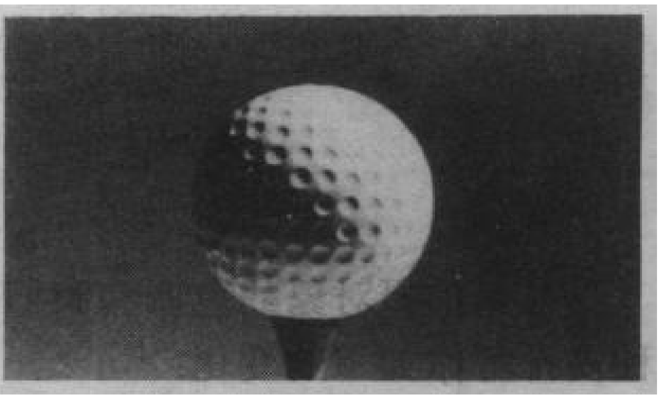
在摄影中，任何一个要素如果离开其它要素，都不可能得到充分的表现。色调、质感和大小三者的相互作用极为重要，不得稍有偏废。在下面的讨论中，我们的确稍有侧重，但我们的目的不过是为了对那些引起视觉兴趣的特征集中地分别进行研究而已。通过这种方法，我们可以深入理解这个原理并提高视觉的洞察力。

现在，摄影者不妨选择一些圆形物体并给以照明，使

它们发生有趣的变化。



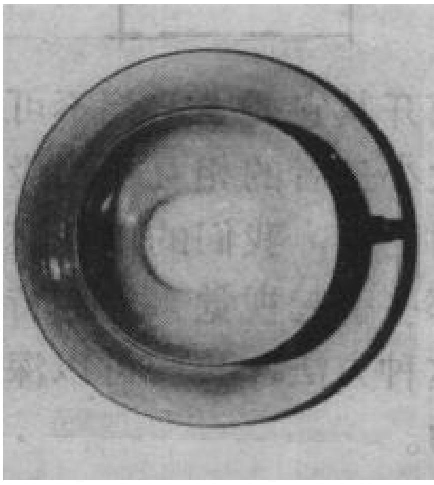
图三七



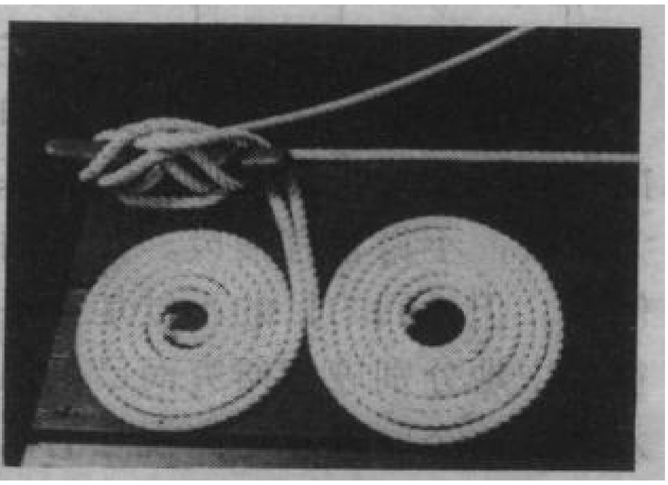
图三八

为了拍摄完整的圆形，需要把物体放在地上，相机放在正上方的三脚架或支架上，通过取景器或毛玻璃研究各种安排方案。要把注意力集中在图形、画面和背景空间三者的相互关系上。同时，不要忽略了迄今你所培养起来的有关摄影美学的内容。

实际上，这时并不需要曝光，但是，如果发现了什么感人之处，一定要把它们拍入镜头并印制出来。某些最有趣的照片就是用类似这样简单的方法拍摄下来的。然后取一个由螺旋体或同心圆构成的物体作试验，看看从它们身上能得到什么样的视觉效果。



图三九



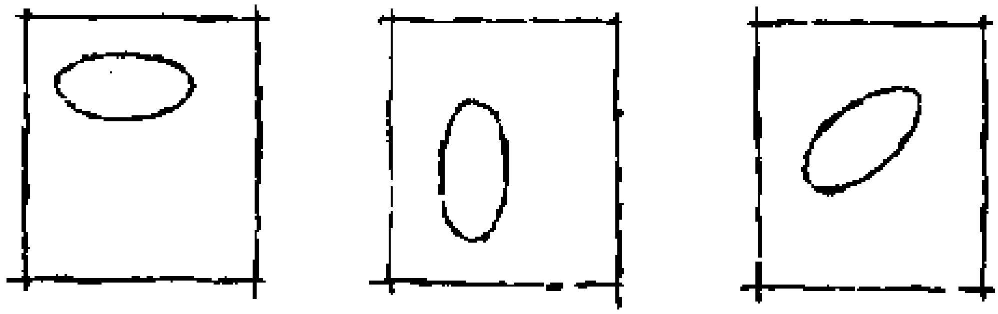
图四〇

把相机凑近圆形物体所在高度的平面，拍摄其透视图并观察其结果。这样拍出来的是个椭圆形，它和圆形还有相似之处，然而它的图形设计特点却显著不同了。

一个圆形没有特殊的方向性，但是椭圆或它的同族——卵形却有一个长轴，这个长轴赋予图形本身一种特殊的方向感。

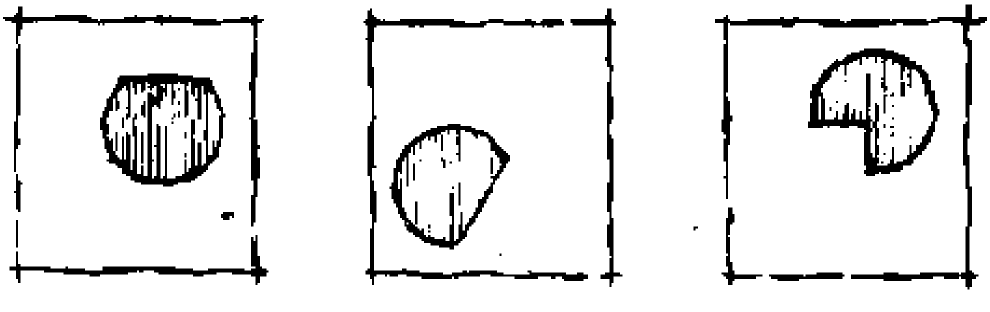
图四一

把这种图形放在画面里，如果改变图形的方向，就能使背景空间发生显著的变化，从而加强了方向变化的效果。



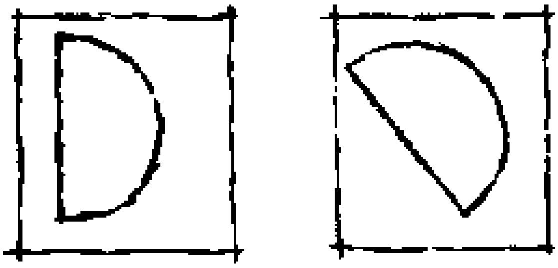
图四二

在人工制造的和自然存在的物体中，人们常常会发现含有一个直边（或两个直边）的弓形。这些弓形使形状变化和方向变化更加多样化，从而有可能设计出更多、更有趣的背景空间。



图四三

这还可以使方向变化的效果更为强烈。请比较下面两个图形的视觉效果。

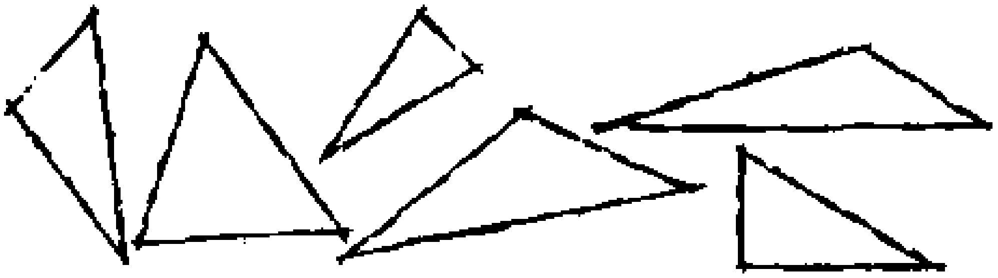


图四四

左面这个图形给人一种稳定和严肃的感觉，而右面那个图形则显得不稳定，具有含蓄的运动感，而且显得有点随便。

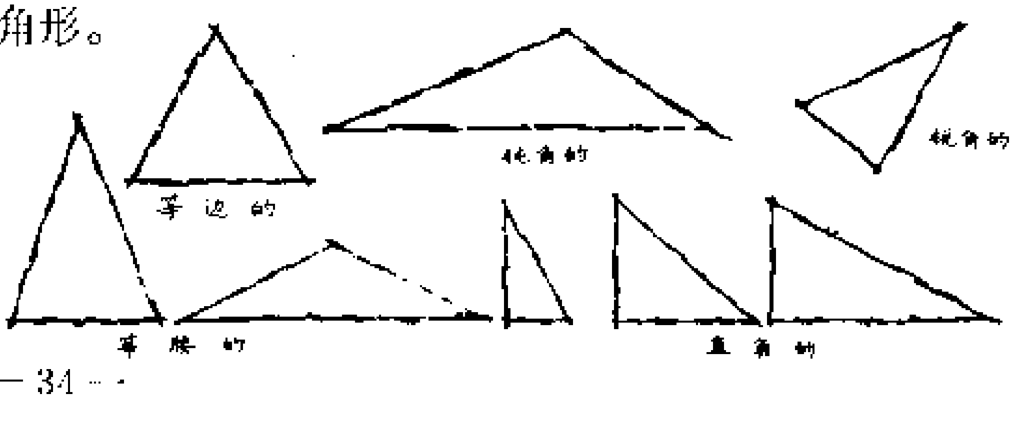
二、形状的创造

当我们开始涉及三角形时，形状变化的机会就更多了。首先，我们还是在纸上画草图，所画草图可以稍大于下面的图样。



图四五

形状的变化是无穷无尽的。首先，我们使用下列各种三角形。

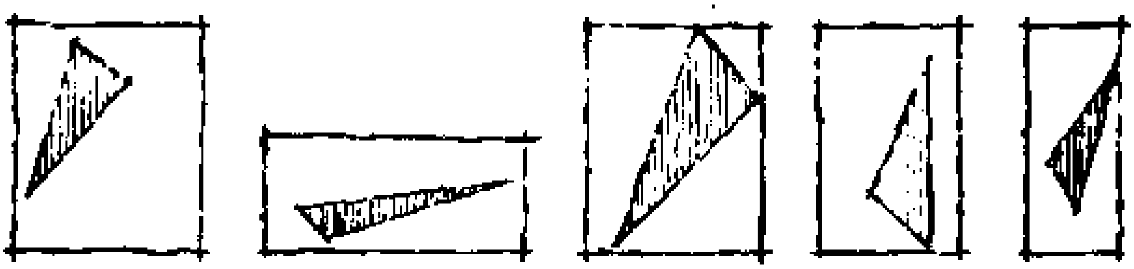


图四六

利用三角形的大小和方向的变化可以布置出各种形状的画面。

培养构图灵感的一个有效方法如下：先选定一个特定形状的三角形，制作几个不同尺寸和不同比例的矩形，矩形的尺寸应足以容纳这个三角形的各种姿势。把三角形放在矩形画面之中并到处移动其位置，考察不同的位置所产生的效果。

这个方法看来很简单，但可以提高敏感性,认识形状之间的有趣关系，其结果是意味深长的。



图四七

三、对自然界各种形状的观察

在研究上述几何图形的时候，你会发现自己能看到视觉世界中许多有趣的形象,这些形象过去你也曾多次遇到,但却未予注意。这种新培养出来的意识正是一个摄影家最宝贵的才能，这就是透过表面观察事物的能力。

以后，我们还要讨论如何观察在我们生活中接触到的物体和事件，以及如何表达我们对它们的反应和感情。现在我们主要集中讨论这几个方面:摄影怎样才能具有魅力，怎样才能给人以美的享受，以及使人看后就兴趣盎然。

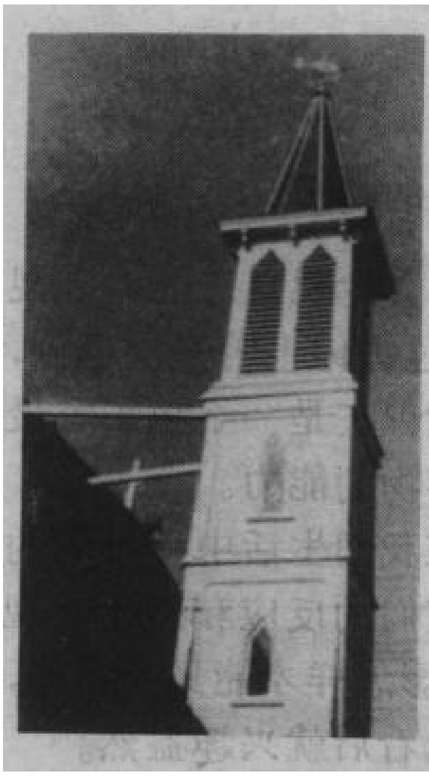
在摄影实践中，人们往往不是把事先想好的美学构思

加在拍摄题材身上。相反，摄影家依靠他的特殊的敏感，能对题材的感人因素作出即兴反应，并从题材本身获取需要集中表现的美的素质。

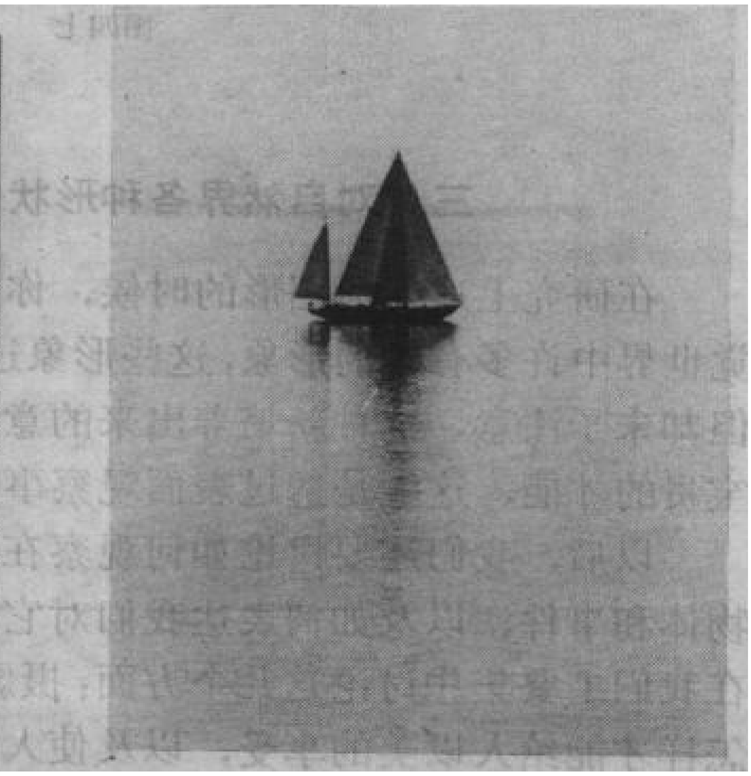
所以，必须培养自己观察的习惯并不断提高自己的鉴赏能力。这就是你取得经验的基础。有了这些经验，才能促使你对某个情景作出瞬间的视觉反应，才能产生优秀的作品。

因此，在你的自我训练中，不能看一眼了事，而要仔细地实地观察。在初期，作为自我训练的一个部分，可选定一个题目，并尽可能找到最多的答案。这并不需要安排特殊的时间，可以利用旅行、散步、凭窗眺望，或室内小坐的时间；而且完全可以作为一种不用相机的观察练习。

我们刚刚探讨了三角形的作用，现在你应当设法发掘你周围环境中的三角形状。

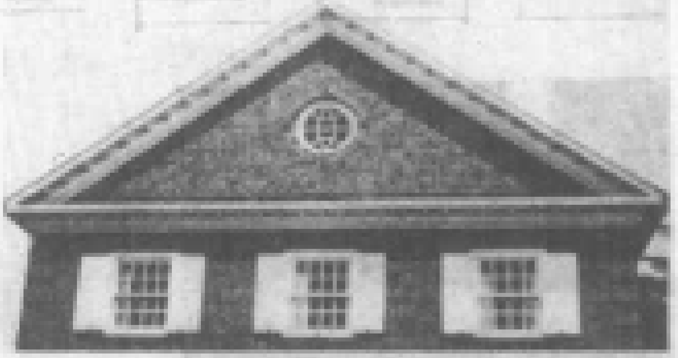


图四八



图四九

图五〇

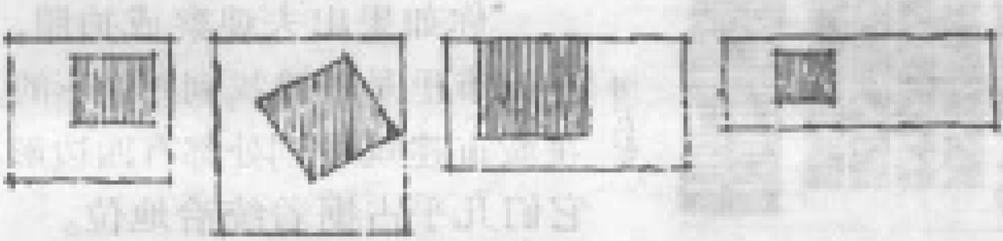

图五一

此外还要记住，在你的探索中，不要忽略实物之间的空隙所形成的三角形。

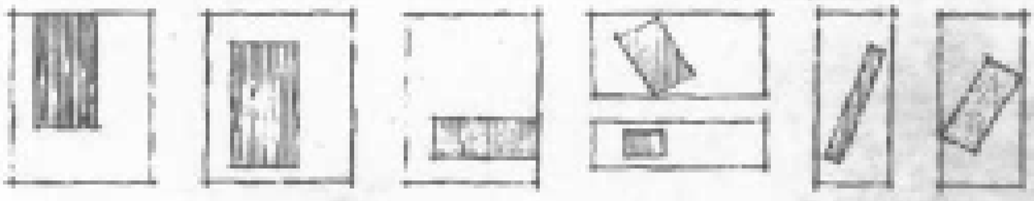
图五二

我们从圆形和三角形谈到四边形时，形状变化的机会是逐渐递增的。

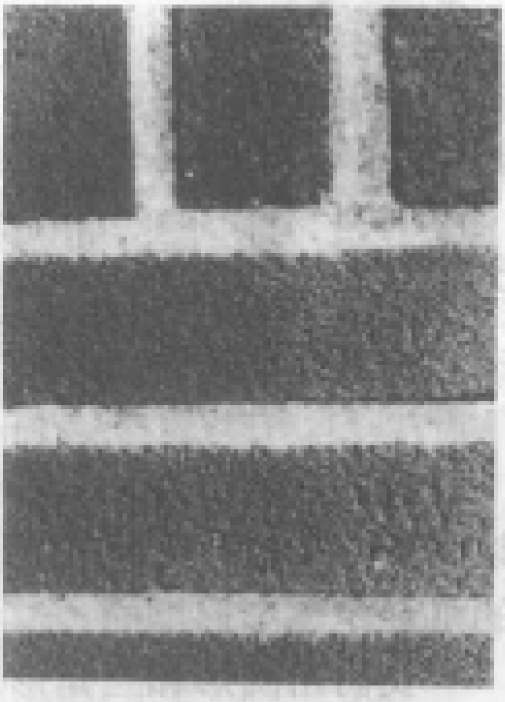
我们用圆形和三角形所做的每个试验都可继续用于四边形。


图五三

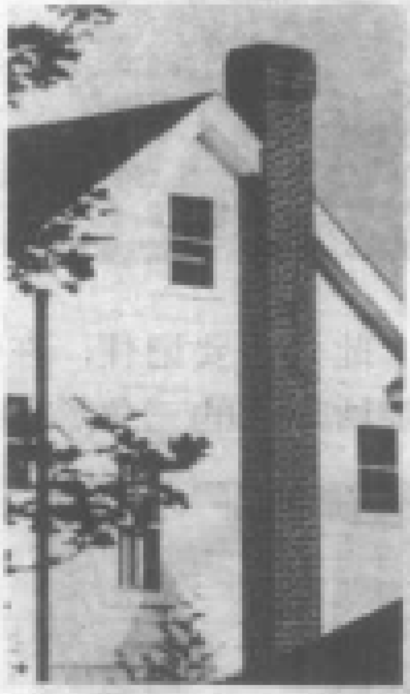
四边形的比例有无穷的变化，所以能够用来构成无穷无尽的形状。



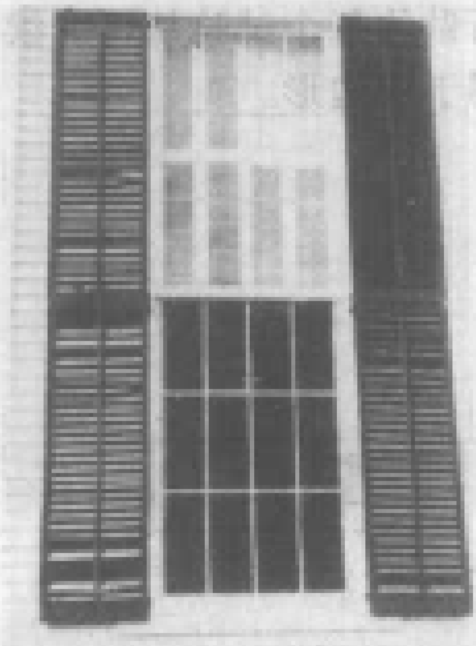
图五四



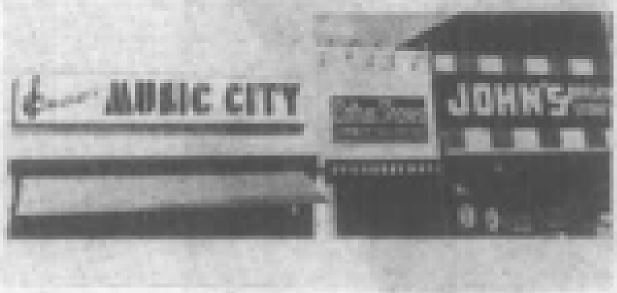
图五五



图五六



图五七

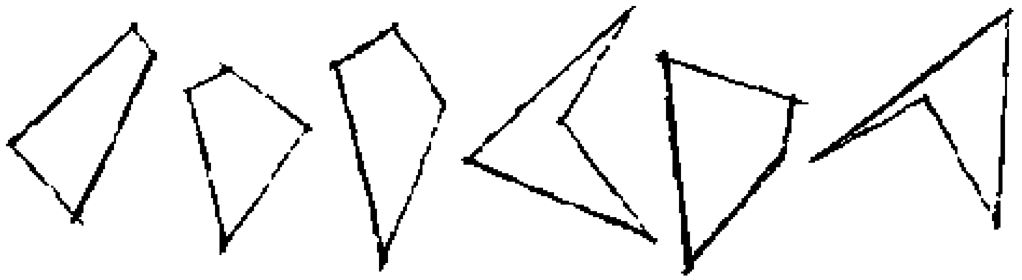


图五八

你如果出去观察或拍照，在城市里是不难找到四边形的。在城市建筑中到处都有四边形，它们几乎占据着统治地位。

以上，我们只是讨论了规则的几何形状，这种形状往往使照片看来整齐匀称。

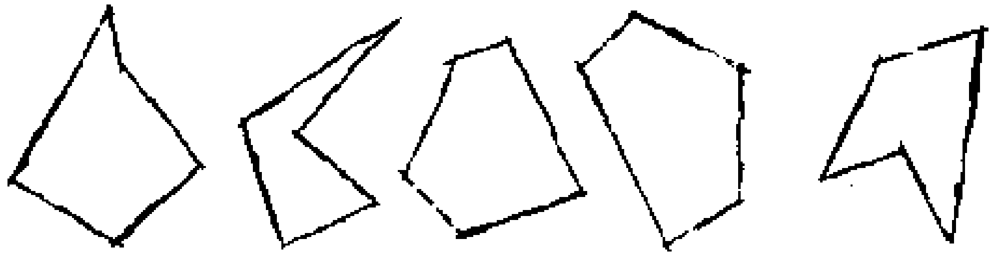
再用铅笔作试验，用四条长短不同的直线创作出各种有趣的形状。



图五九

请注意，其中有些形状妙趣横生，而有些则毫不动人。环顾一下你的工作室，你会发现在实际物体中，在阴影里，在背景空间里，或者在两个或多个物体之间的背景上，到处都会看到上面所画的一些形状。

试用上述方法，勾画五条直线连接成的各种图形。你画得越多，就越富有创造性。每次都可以创造出无数的形状。



图六〇

四、自由形状和复合形状

艺术上很多有价值的东西都是从某些简单题材发展变化而来的。设计或创造四边形和五边形的图形不过是图形

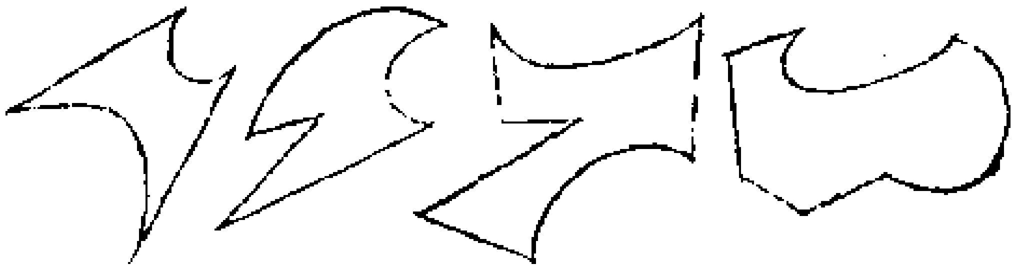
变化的一个简单的练习。但是要创造C形曲线的变化图形，其程序多少要复杂一些。

图六一

现在，把几条直线和一条C形曲线结合在一起。

图六二

然后，我们再使用两条C形曲线。



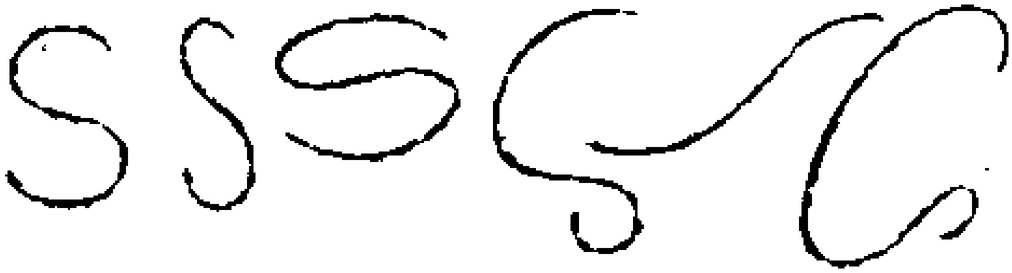
图六三

有些形状是由多条C形曲线结合而成的，里面一条直线也没有。

图六四

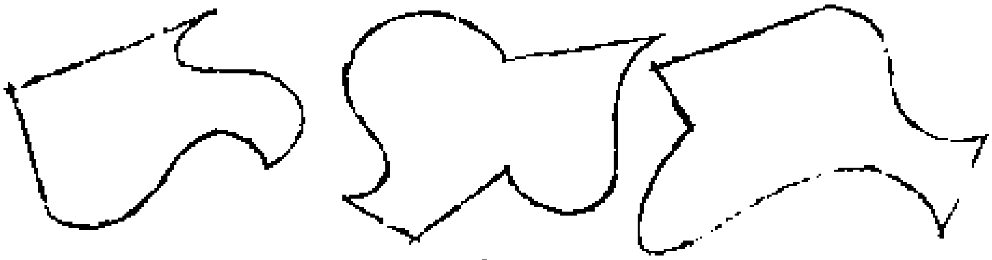
这类形状要尽量简单明快，如果纠缠不清，就不足以动人。

你能创造出多少S形曲线呢？



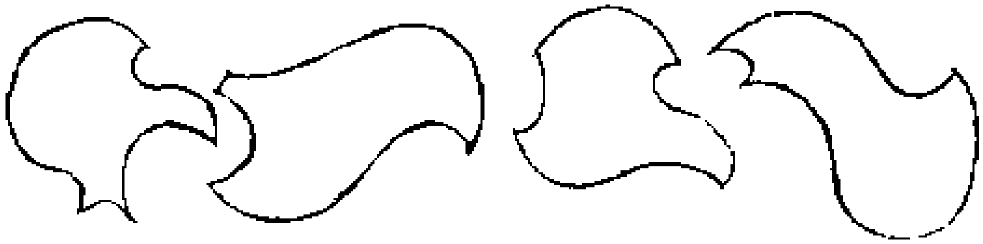
图六五

现在用几条S形曲线和几条直线设计几种形状。



图六六

然后，把几条S形曲线和几条C形曲线结合起来。

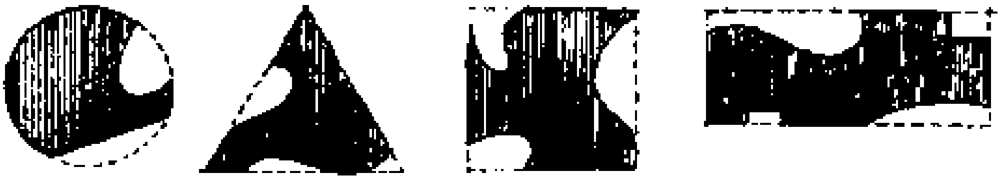


图六七

在设计各种形状时，除了采用线条组合法之外，还可以采用下述方法。

五、减图造形法

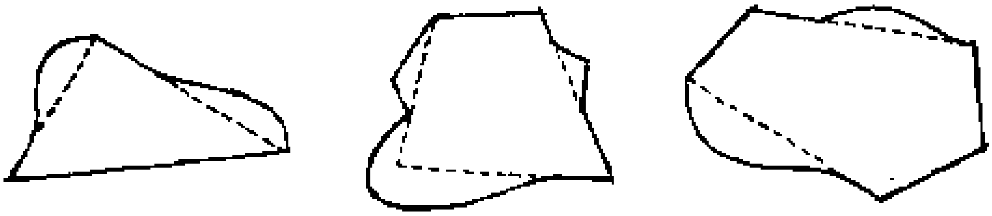
先用纸做一个基本图形，如圆、三角形、正方形或矩形。从角上或边上剪下一些较小的形状，如直线、C形曲线或S形曲线，直到形成一个满意的新形状为止。



图六八

六、增图造形法

选用一些小的形状，把它们结合在一起，形成一个全新的形状。



图六九

七、剪纸造形法

用剪刀或锋利的刀片作一系列的自由式剪纸。

图七〇

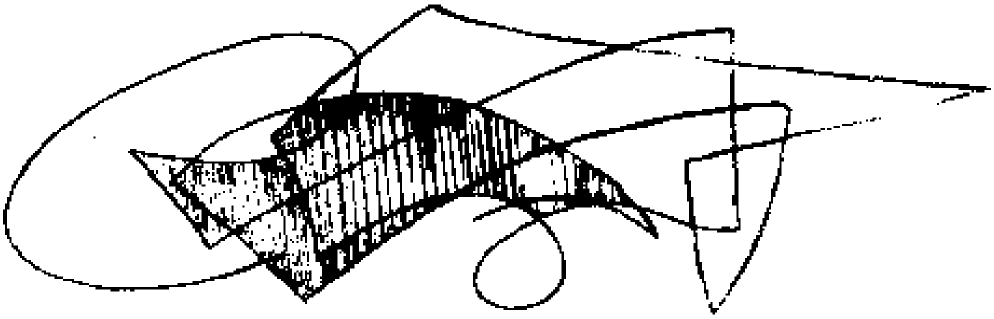
八、烧纸造形法

烧烤一个基本形状的边和角。

图七一

九、随意造形法

随意造形，然后从中选出一个单个形状或一个复合形状。把选好的形状剪下来或涂成黑色以资鉴别。



图七二

在做了这样一些简单练习之后，你会对自己的鉴赏力和观察力提高的程度感到惊讶。原来在物体和物质的平凡的外表下面隐藏着的耐人寻味的各种形状，现在都展现在你的面前并且受到鉴赏。你发现得越多，你就越要去探索，于是，你就越加为自己新养成的感受能力和观察能力而感到欣慰。

十、单个形状的拍摄

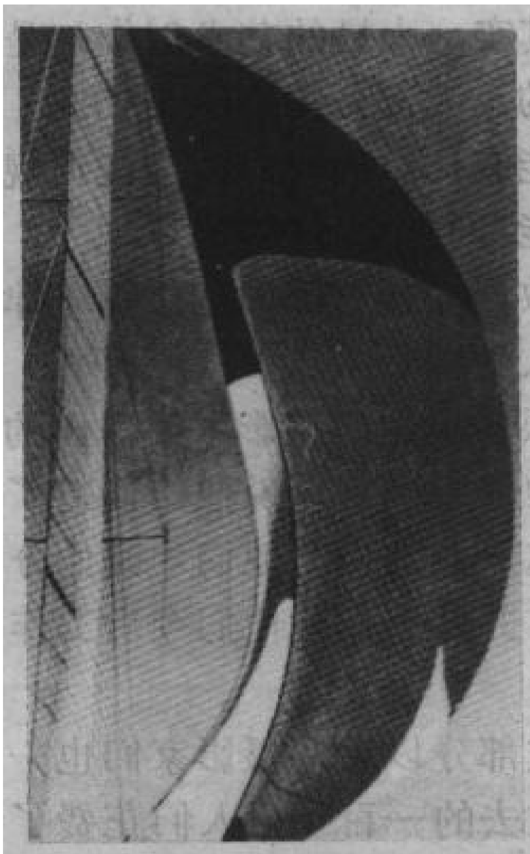
现在正是大好时机，可以开始拍摄由单一形状控制画面的照片了。但是需要提醒一句，当你通过取景器观察的时候，单纯的以录像为目的的老习惯时时有抬头的危险。有一种偏见，认为摄影的主要目的就是要无比清晰地捕捉每一个细节，从而显示你的镜头质量是如何高超。摄影家必须不断地和这样的想法作斗争。

拍摄单个形状时，我们的目的是发现有意义的形状，并把它突出出来。找到了这种形状之后，往往因它所处环境不够理想，就要上下左右地调整你的位置，直到取景器中出现的形状满意为止。然后就要集中精力简化背景，以突出这个形状。这个过程可能要迫使你作出必要的让步和调整，迫使你作出决定：究竟需要作怎样的删节才能达到突出主体或简化背景的目的。

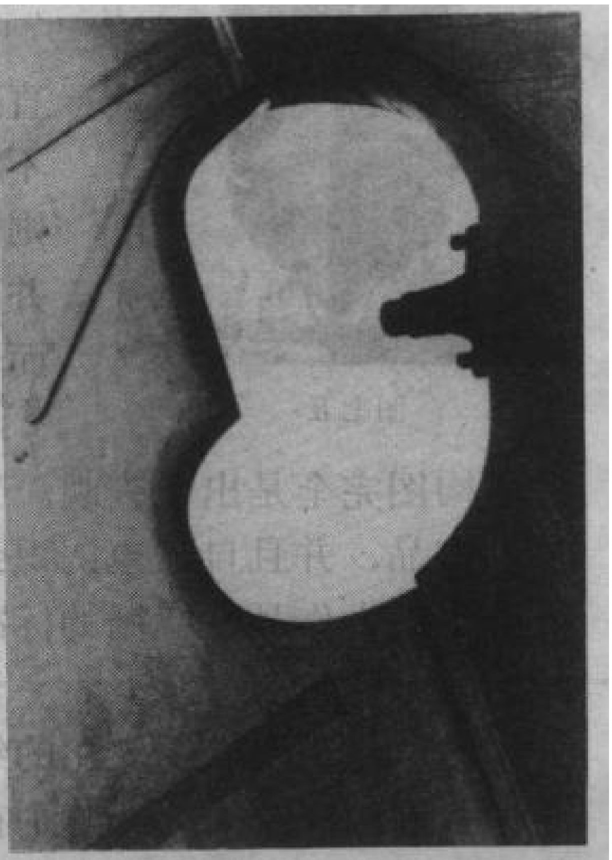
为了简化背景，也许不得不拍摄一个姿态不太理想的形状。如果现有光线不能使形状和背景分开，不能使两者保持足够的对比，可以使用人工辅助光以达到预期的效果。常常可以加大光圈，限制景深以大大简化背景。这样做能使背景的细部显得模糊。

你可能会考虑到图形与画面的相互关系，但是在拍摄当时要做出明确的决定是不太可能的。以后，在印制照片的过程中，会有适当的机会来试验各种布局、尺寸和画面安排，以便找出一个最满意的相互关系。现在所以考虑到图形与画面的关系，无非是要表明应该注意从多方面去考虑，因为从多方面考虑才是艺术摄影所必需的和应当培养的一种思想方法。

除了变化迅速的场合之外，拍摄一张照片花费多少时间都无关紧要。有时候，一切构图要素都能迅速安排妥当，很快就能拍摄完成。然而，有时候为了寻求最佳形状，要移动位置；为了使背景简化和柔化，要在主体和背景之间进行调整；为了完美地再现主题，要等待最理想的光线。这一切都需要花费很长的时间，然而却十分引人入胜。



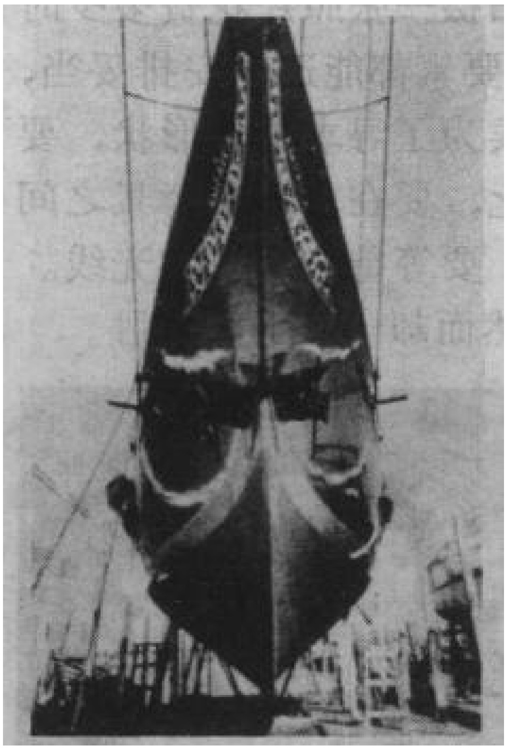
图七三



图七四

十一、直观构图

到这里为止我们所介绍的大多数材料完全是通过直观，通过构图设计过程中的即兴安排来控制的。每一个活动都完全听命于个人的感受和判断，而不是受通常的衡量标准的支配。完全直观的构图设想包括：



图七五

（1）形状的设计。

（2）画面的设计。

（3）形状对画面的相对尺寸。

（4）形状在画面中的布局。

（5）背景空间的安排。

其实，大量的艺术创作都是直观的，大部分构图也是如此。不可能有什么规则，因为任何规则只能抑制个人的即兴表现力，并导致作品题材陈旧、千篇一律而令人生厌。

很多卓越的摄影家创作出的优秀构图完全是出于直观。当他们听到别人说他们创造了艺术作品，并且自己也认识到这一点之后，他们才开始分析那些艺术作品所遵循的标准，并提出指导他们今后工作的一些原则。

自从摄影变成了文化的组成部分以后，摄影家们也一直在考虑同样的问题。特别在过去的一百年里人们花费了很多心思，去研究那些影响构图要素的设计原理。有些原

理，如大小、方向、明暗的对比和突出地位等，在摄影练习指南上都曾提及。这些原理，以及一些类似的原理都将在以后的各章中充分展开讨论。

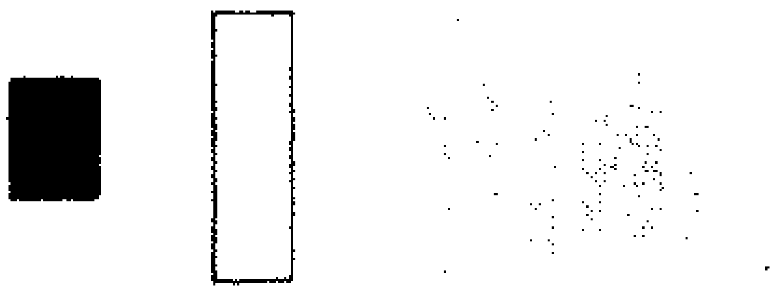
清楚地了解这些原理，对于解决任何构图问题都大有裨益。特别当牵涉到两个或更多形状的结合问题时尤其如此。尽管读者现在对这些原理还没有充分理解，但并不是说对它们毫无体会。

因此，姑且把本章下面要提出的一些问题放在纯粹直观的基础上去讨论。以后，当读者对这些原理充分理解和接受时，再对本章所述的直观构图及其效果重新评价。我们常常发现，潜在意识会引导我们获得新奇的成果，而这些成果最终是能够理论化并得到充分论证的。

十二、两个或多个形状的构图

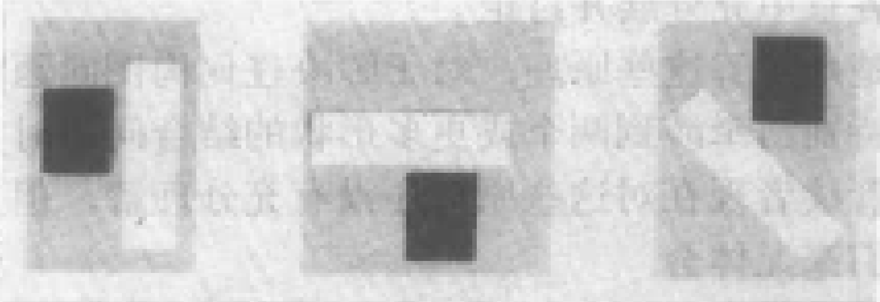
虽然在自然界人们偶然也能发现只有单个形状的画面，但是很多拍摄题材则包含两个或更多的形状。这里，简单的绘图和剪纸仍是我们作试验的有效手段。

剪下两个不同比例的矩形，一个用黑纸，另一个用白纸。然后用灰纸剪下很多不同尺寸和比例的画面，画面的大小要能容纳得下这两个形状。



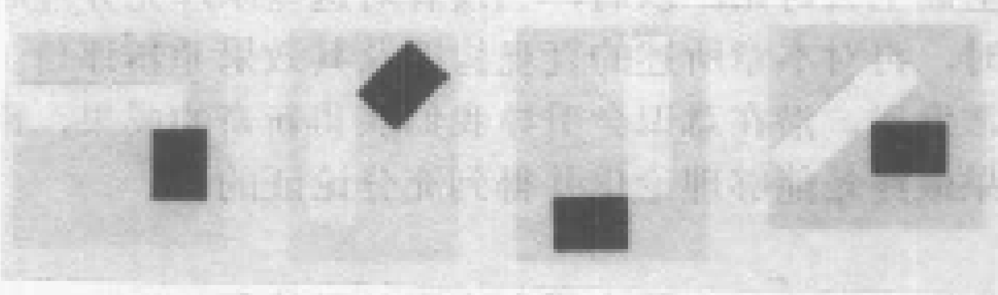
图七六

首先，试验两个矩形在画面中的各种布局，两个矩形不要互相接触。



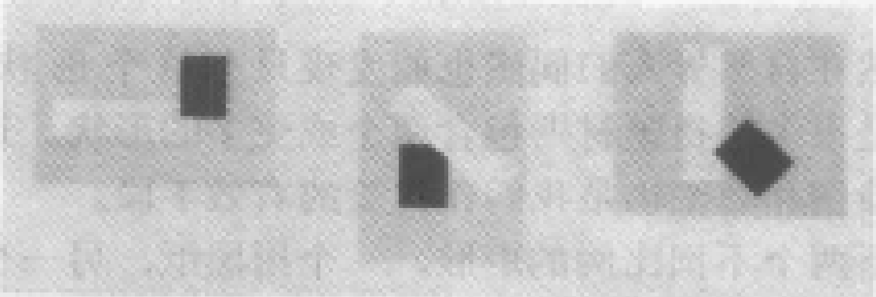
图七七

然后布置这两个形状使它们在边、角处互相接触。



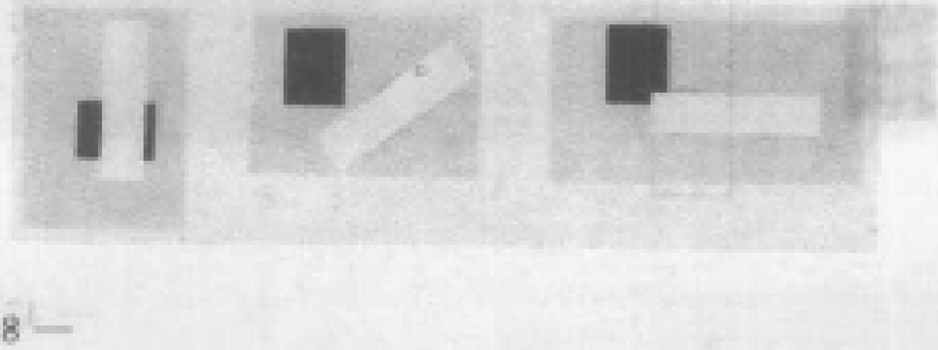
图七八

随后，安排它们互相遮挡。



图七九

现在，我们再选各种画面，继续试验布局。任一形状稍一移动都会使背景空间发生变化，这些变化都要一一牢记。

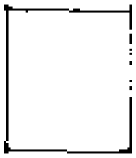


图八〇

十三、空间的划分

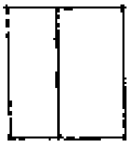
下面的课题表明，要想用一些横线、竖线构成各种矩形以达到有效地划分空间的目的，需要进行何等强度的思考和判断练习。

首先画一个画面。



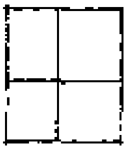
图八一

加上一条竖线，构成两个矩形，使两者保持适当的关系。其中一个矩形应充分突出同时并不埋没另一个矩形。



图八二

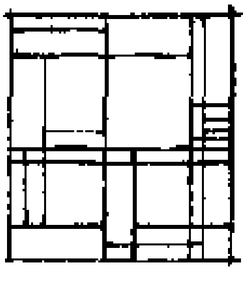
加上一条横线，形成四个有趣的矩形——各不相同，却十分协调。



图八三

继续增加竖的和横的单线和双线，有些延伸到边框的最外沿，有些延伸到图形内部的线上。在加上每一个线条之前，应仔细考虑新出现的矩形，以及整个构图是否富有情趣。

图八四



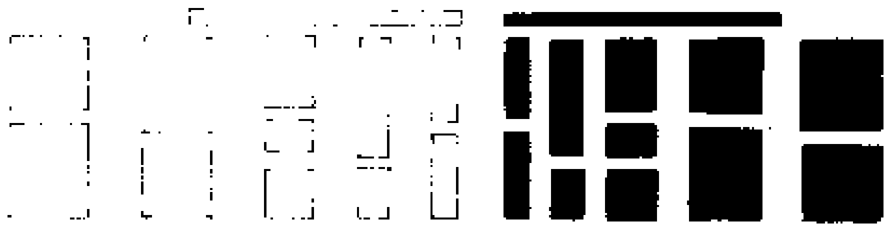
用铅笔把某些形状涂成暗调或中等色调，试看会发生什么变化。

图八五

这个方法是由二十世纪一个荷兰艺术家皮埃特·蒙德里安发展起来的，他认识到了把艺术简化成最简单的形式的价值。大多数初学者看到了蒙德里安的作品都认为它们并不难画，然而那些模仿者（而不是抄袭者）却发现，要创造一个满意的布局比他们所想象的要难得多；而且还发现通过这种练习获得的学问是相当奥妙也是十分有用的。

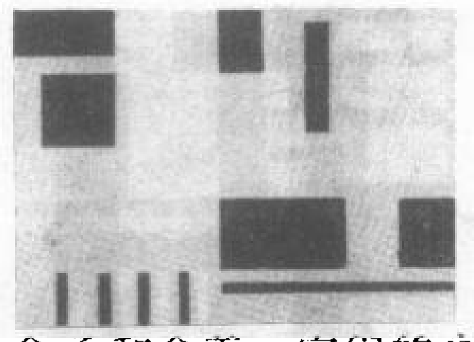
上述的设计图是由一些交叉的线条构成的，在线条之间小心地留出间隔，从而构成很多矩形，它们的大小、方向和比例各不相同，但却互有联系。下面讲的构图是这个方法的变化形式，但是和前边一样也要考虑如何使图形的相互关系富于变化和情趣。这个图形的整个印象是人们在任何城市环境中都能感受到的。

用黑纸或白纸剪出一些不同尺寸和不同比例的矩形，其中有些形状可剪出两份，有些则可剪出三份。



图八六

把这些形状垂直地或水平地布置在灰纸作成的画面中。这些形状可以分开安排，也可以在边上或角上互相接触。你给每个矩形定位时都要考虑如果把它放在毗邻矩形的旁边会成个什么样子，并要考虑它对整个构图的外观产生什么影响，尤其要考虑背景空间的大小和形状。由于每个矩形都起着分界线的作用，现在的背景空间就是灰色部分。



图八七

前面两个问题都以横、竖矩形为构图基础，这种构图原理在实际摄影中十分重要。

（1）收集大量的矩形盒子和盒盖，它们的高度、颜色和比例要各不相同；可以是空白的，也可以是印过的。把它们布置在地板上或桌子上，用灰色、白色或黑色的纸或桌布做底子。

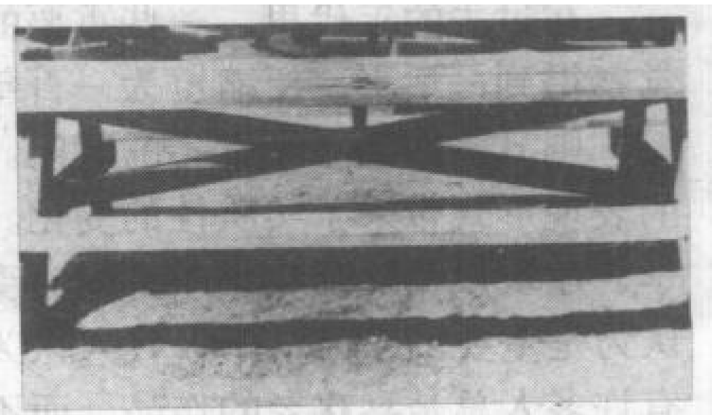
首先用反射光拍照，反射光从正上方照射画面。

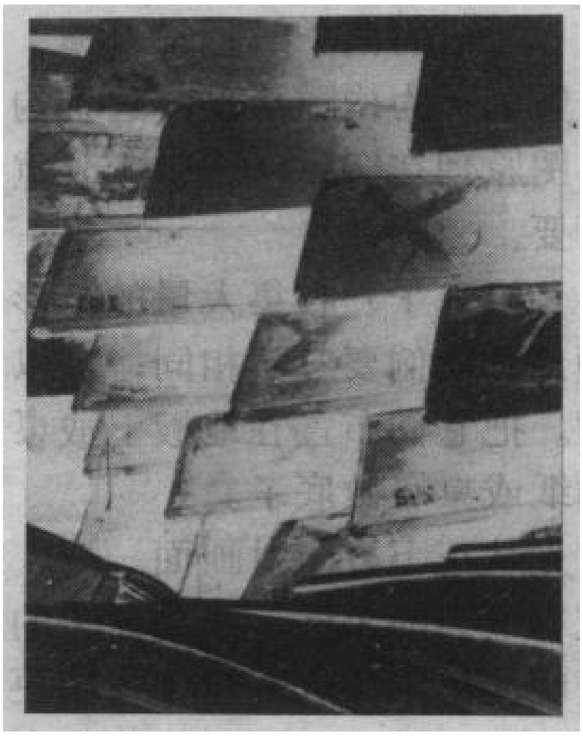
再用直接光拍照，光源应有适当的角度，使高盒子的影子投在矮盒子上，构成半透明的矩形，这样会使构图更加有趣。

（2）通过一间屋子的门道观察另一间屋子，注意观察各种矩形，如家具、照片、窗户、窗帘、阴影、装饰线条以及地面所形成的矩形。选择一个观察点，以便能够看到这些矩形的有趣的变化；稍微带上一点墙壁的会聚点拍一张照片。

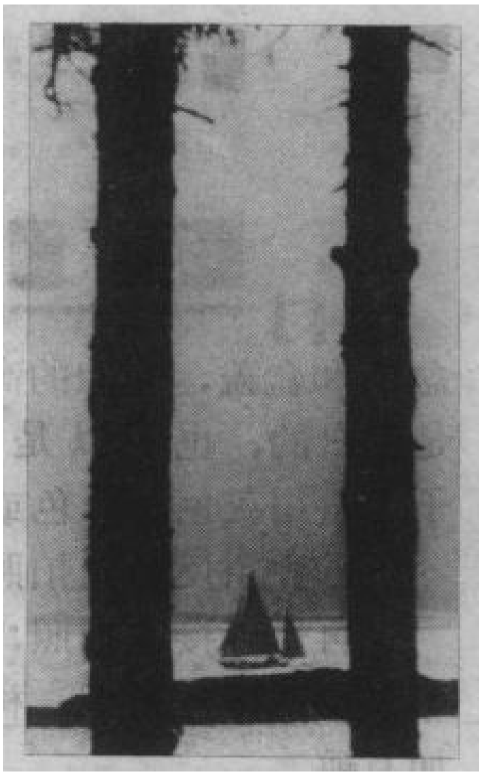
（3）每一个城市居民区、商业中心、办公地区，事实上也是建筑物集中的地方，都充满了门、窗、楼群通道、路标、壁板和台阶。所有这些都是矩形。在这种区域中选出一个拍摄主体，使它尽量包括各种有趣的矩形，拍成照片。

图八八





图八九



图九〇

十四、各种艺术风格的相互依存关系

每一个专门从事某一门艺术的人，往往由于对他那门艺术过分专心致志，以致忽略了各门艺术只有互相依存才能形成文化的整体这样一个事实。艺术是各个时期占统治地位的社会的、政治的和经济的力量的反映。当这些力量发生变革时（它们确实是不断变革的），必然要在艺术上反映出来。

在过去的年代里，一些重要的变革最初需要几百年才觉察得到；后来，便缩短为一百年；而最后，到了十九世纪，则只隔大约二十五年的时间。每次变革都给各种艺术的表现形式带来了实质性的变化。音乐、戏剧、舞蹈、文学、建筑以及绘画和雕塑都同时受到类似的影响。一代人认为是重要的东西，下一代人认为已经过时了。当然，也有许多人总是喜欢老的作品，而不喜欢“稀奇古怪”的新

东西，而且在大多数情况下，保守主义受到有钱人的支持。然而，新的风格最终是要确立的，但它又会随着时间的推移而过时。

在二十世纪，特别在二十世纪后半期，这个进度加快了。我们刚刚习惯于某一艺术风格，就发现它又被新的所取代，没有一种风格能在十年以后仍然保持盛而不衰。所以，二十至二十五年以前的照片就显得过时了，而且要比照片的内容，如建筑物、室内设计和服装等过时得多。这里面部分原因可归结为构图风格的不同。

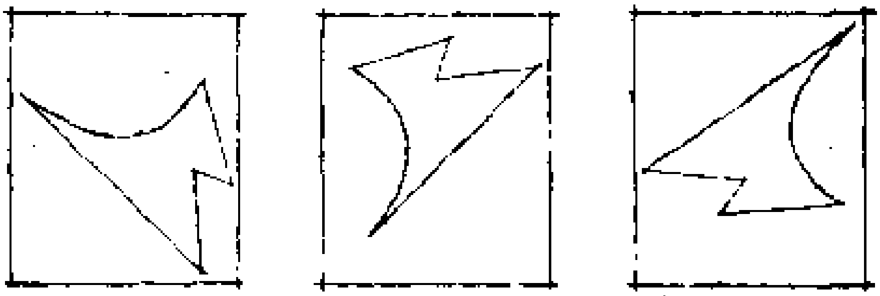
有一个时期，照片上出现了大片黑暗区域，明暗对比强烈，边缘模糊不清。又有一个时期，强调的可能是起伏的曲线，使人联想到植物的形状。而在以后的时期，可能转而注意衰败和毁灭，内心的奥秘，非人类所表现出来的人类外观，互不相关的瞎涂乱画以及人类生活中那些最为平庸陈腐的细节。

在研究矩形设计时，学习摄影构图的人应该培养自己善于意识到生活中所存在的矩形形状，如公共汽车和火车中、室内和室外、图书馆中、火车站里、商店里、街道上、标牌上以及建筑工地上的各种矩形。

此外，还应该观察画家和雕塑家们在做些什么，观察商店的内部和外部是如何设计的，特别是要注意那些为广告和社论材料设计版面的艺术家们在创作些什么。为图书、杂志、报纸和电视而工作的艺术家以及广告画设计师，具有长期研究矩形形状的经验，往往可以从他们那里获得对摄影有益的启示。即使别无所获，至少也可以学会如何鉴赏好的和时兴的艺术形式。

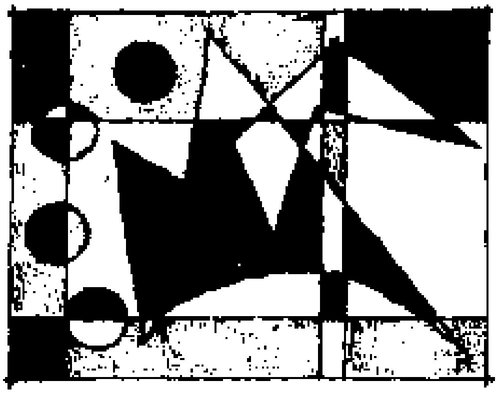
十五、规则形状和不规则形状相结合的构图

请设计出一个不规则的形状或者从前面的试验中选出一个，用铅笔把它画出，使它的尺寸在画面中占据显要地位。试验多种布局方法，直到你认为满意为止。



图九一

再增加一些几何形状或自己设计的形状，记住它们互相搭配之后的形象和整个构图的效果。在图形上加上些铅笔色调，造成黑、白和灰的效果。



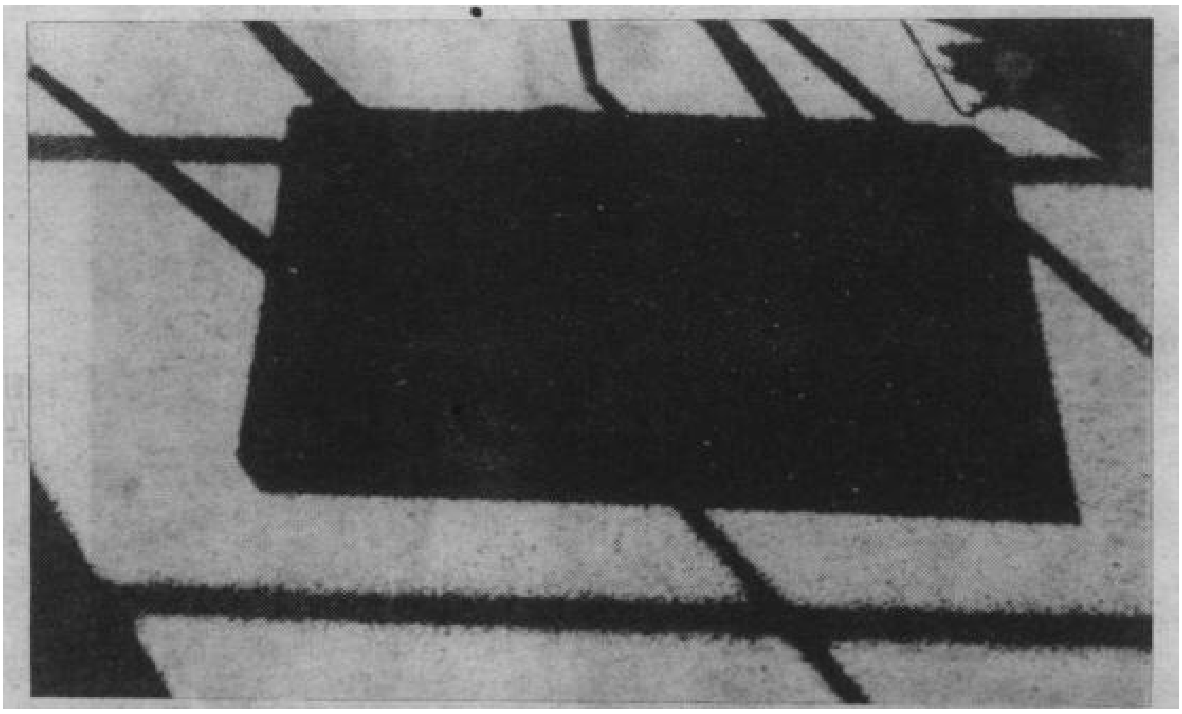
图九二

再用剪好的纸像以前那样操作，灵活地移动画面中各个形状，使布局更加协调。用黑、白、灰纸剪出一些几何形状，或自己设计的形状，使尺寸和形状各不相同。把它们配置在一个矩形画面里，如果必要的话，可再加以剪切或移动，直到构图满意为止。然后用浆糊把它们定位。完成之后，把构成的图形挂在墙上，研究形状、色调和背景空间的相互作用。要十分留意整个构图的协调性：哪一部分效果最好，哪一部分需要改进，以及如何改进。

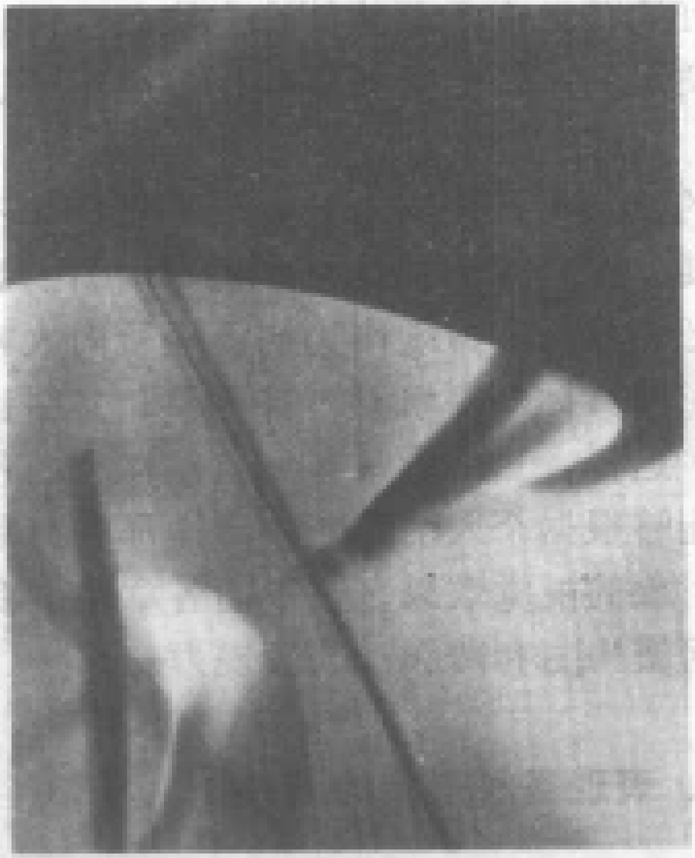
这种自己评价的办法是一个重要的创作方法。它可以不断发展，并且为你奠定一个基础以便不断提高敏感性、创造性和构图水平。

做这些试验的目的，是为了提高对几何形状设计和不规则形状设计的鉴赏能力，并且认识这类形状对构图的影响。虽然我们在前面把铅笔画和剪纸作为初步经验向大家作了介绍，但我们的主要目标是要培养对自然界和文明世界的更敏锐的审美感。这样，当摄影家遇到自然存在的各种杂乱的细节时，便能够根据个人的判断，选择那些有用的要素，以加强拍摄对象的视觉效果。在下面各章中，我们将讨论的原理是如何使构图和谐和富有表现力。

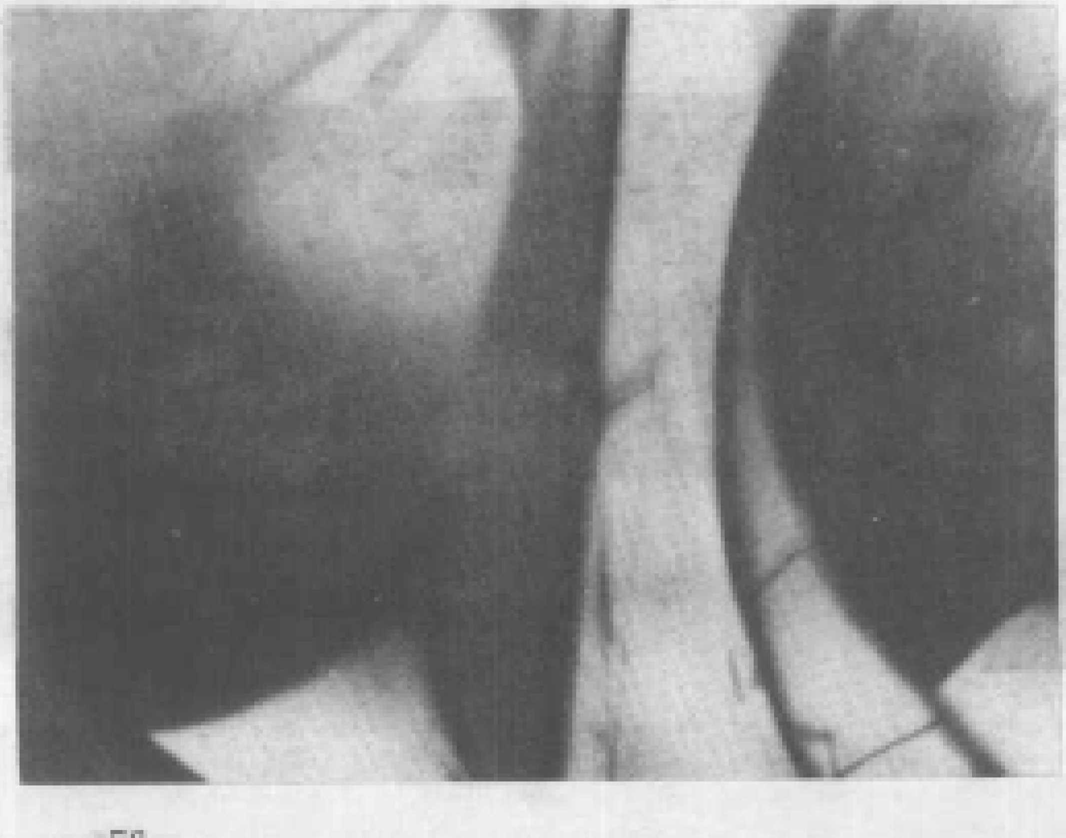
十六、表现各种形状的照片



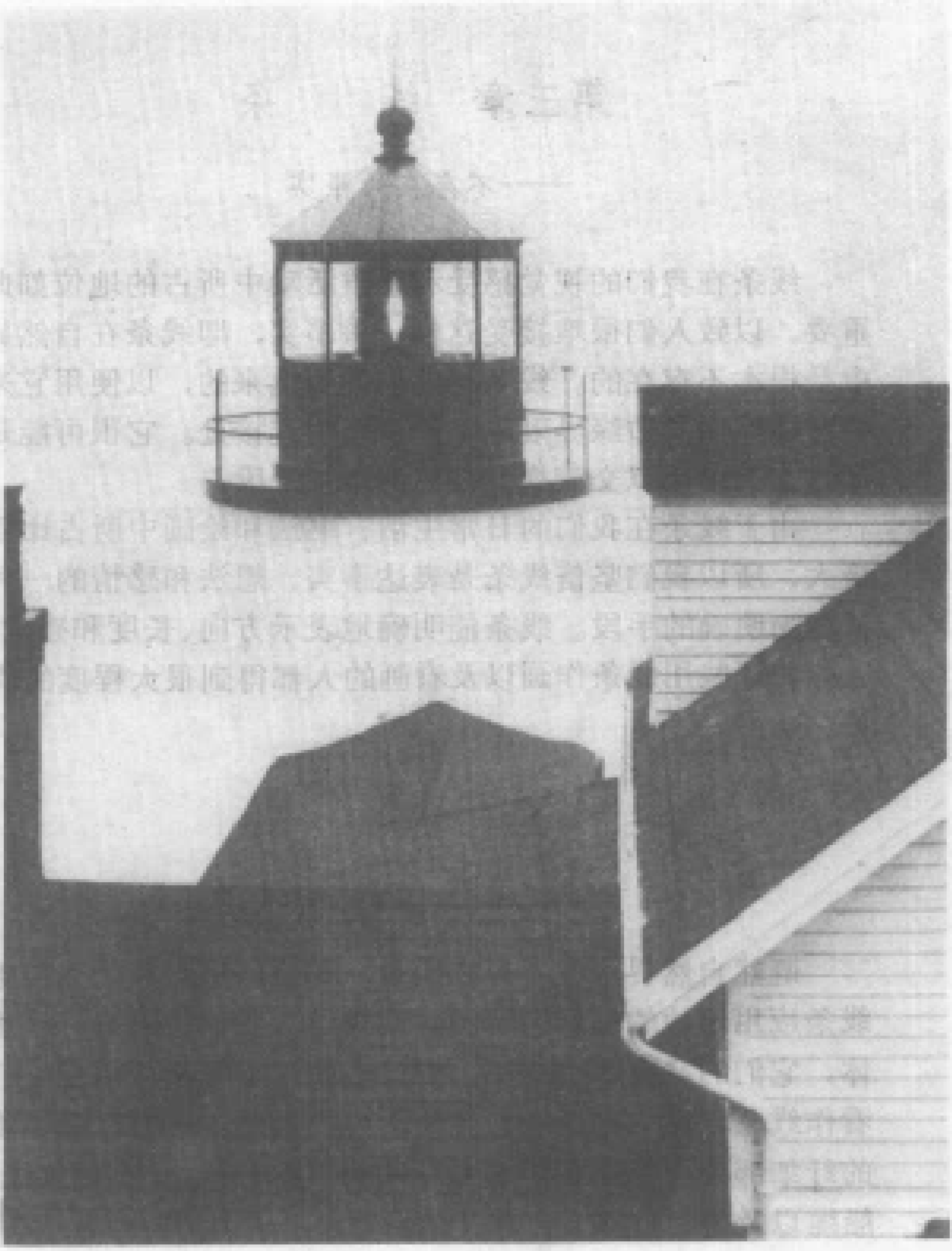
图九三



图九四



图九五



图九六

第三章　线　　条

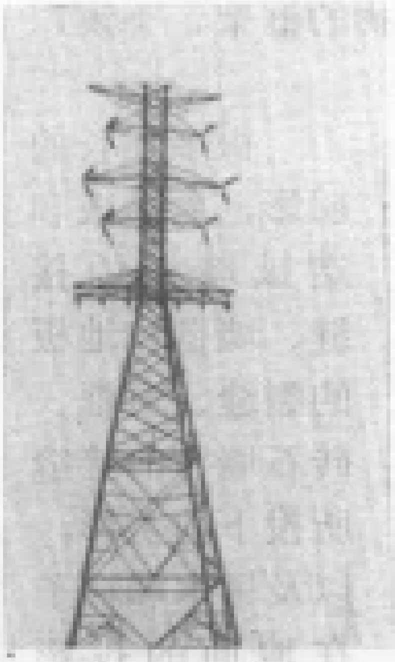
——不存在的事实

线条在我们的视觉感受和思维活动中所占的地位如此重要，以致人们很难接受这样一种事实，即线条在自然界中是根本不存在的。线条是人们发明出来的，以便用它来确定固体物的边缘界限和物体表面的连接处。它很可能是远古文明中用以交流视觉信息的最初手段。

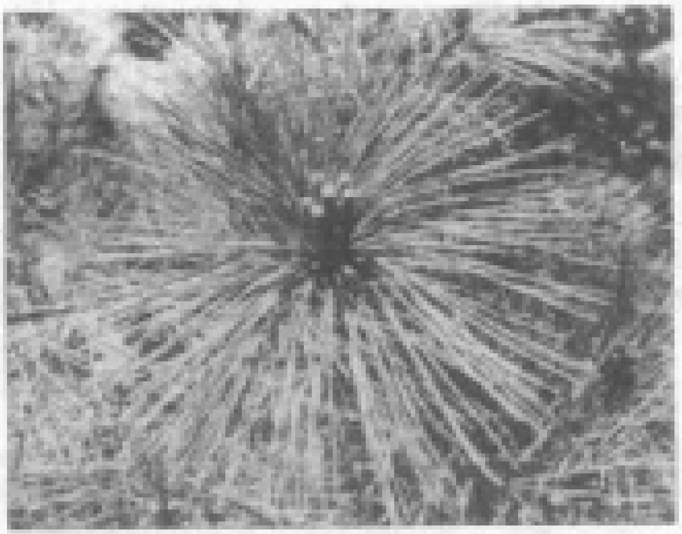
由于线条在我们的日常生活、书法和绘画中所占比重极大，所以我们坚信线条是表达事实、想法和感情的一种清楚而明确的手段。线条能明确地表示方向、长度和感觉，它能使那些用线条作画以及看画的人都得到很大程度的满足。

一、对自然界和人造物中线条的观察

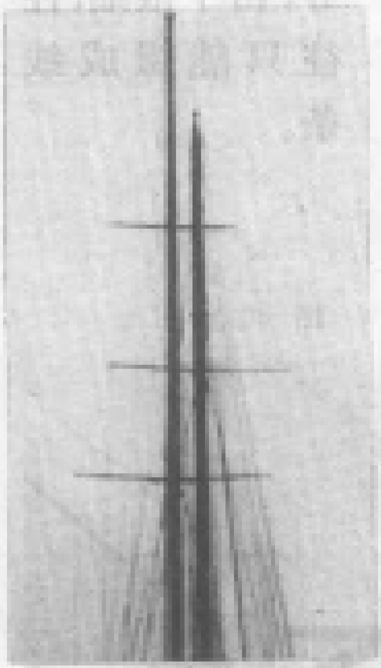
既然自然界中並不存在线条，那么，摄影家怎么能把线条应用于他的摄影艺术呢？要知道，我们周围有许多物体，它们的宽度非常之小，以致在照片上完全可以把它们看作线条，比如电话线、电线、电视天线、树枝以及植物的纤细部分（特别是芦苇和高大的禾本科植物）、晒衣绳、船缆以及桥上的铁索。



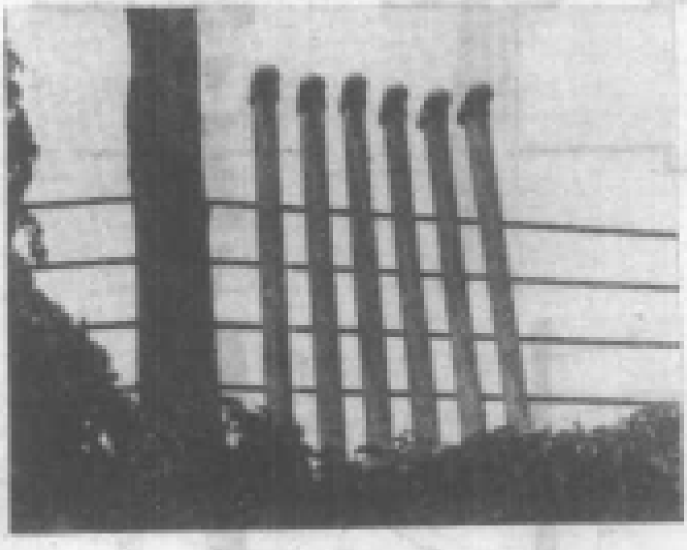
图九七



图九九



图九八

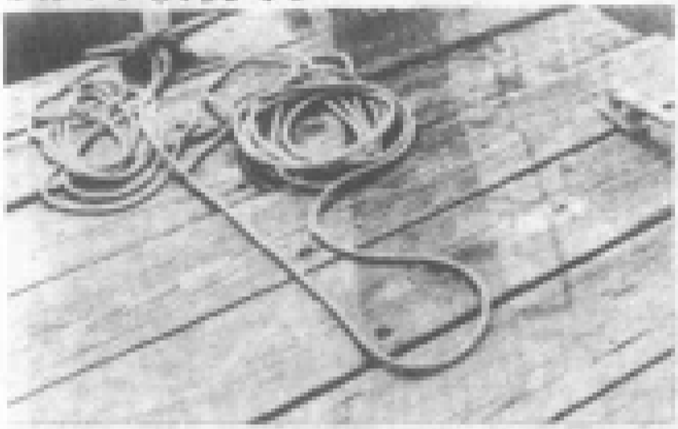


图一〇〇

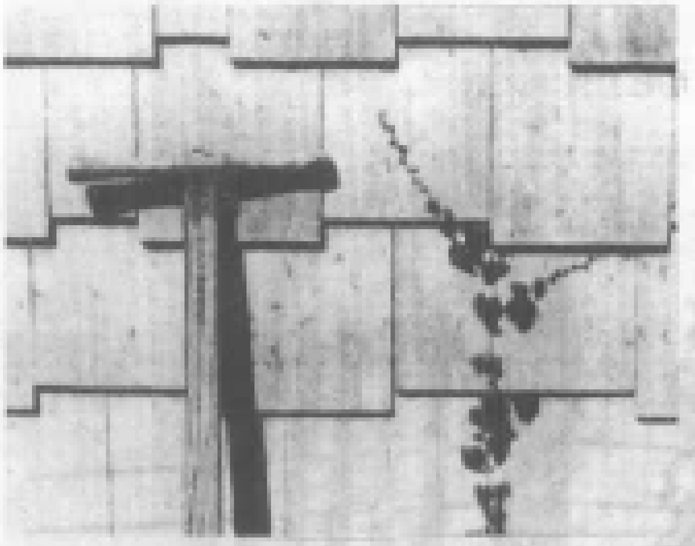
有些形状和它的长度相比显得十分纤细，所以也可以看作是线条——虽然它们较粗，但毕竟还是线条。这种线条包括旗杆、电话线杆子、路灯柱、不粗的树木、绳子、园林浇水用的软管、小路、各种篱笆、线状云、水面涟漪、

动植物的骨架、木质建筑物和钢铁建筑物的框架、小溪以及火车铁轨等。

很多细长的阴影，象墙板和迭拔墙板的接缝、墙壁和地板的裂缝、窗框、砖石墙壁的接缝所投下的阴影，以及树木和杆子在地面的投影等，由于很细，往往只能摄成线条。



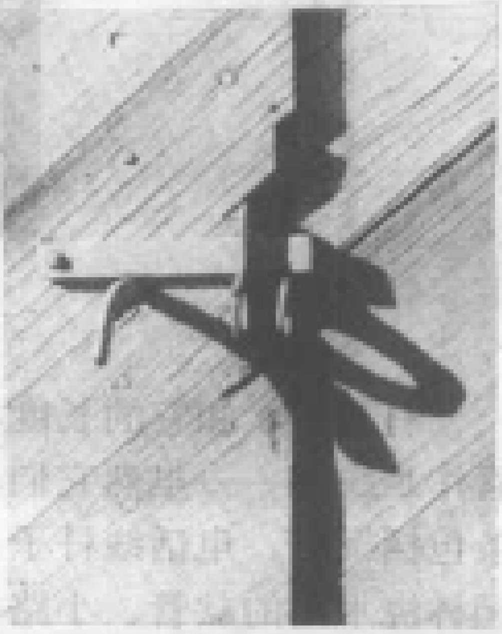
图一〇一

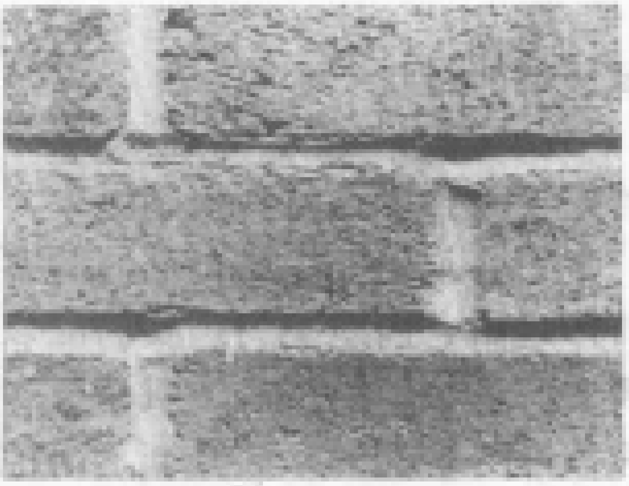


图一〇三

图一〇二

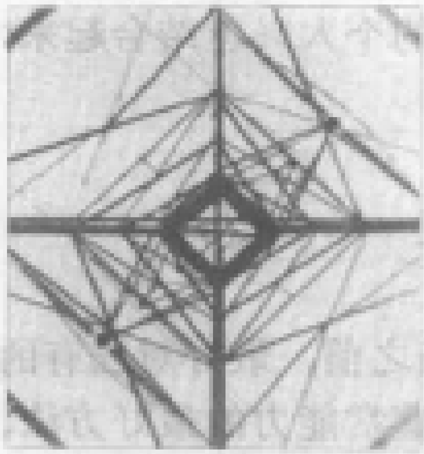
图一〇五



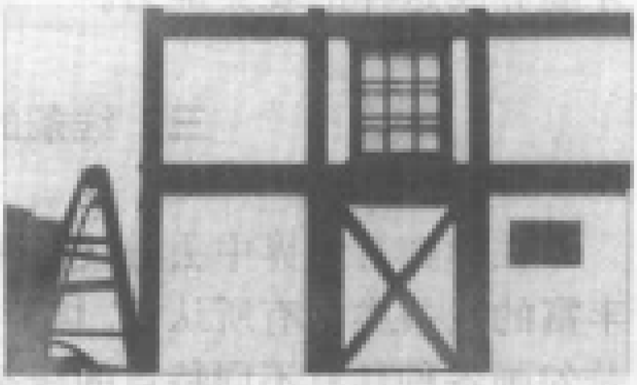


图一〇四

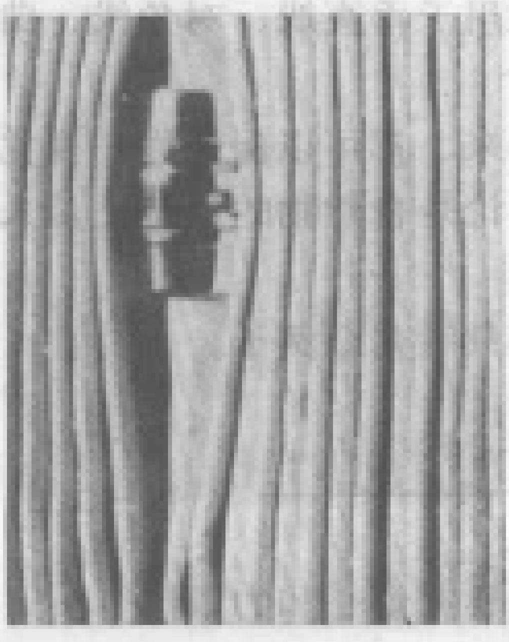
另外，各种形状的边缘，墙壁和天花板、地板的衔接处，自然物和建筑物的剪影的边缘，人体或物体的较暗的边缘，布的绉褶以及耕后田地的犁沟等，都可以间接地产生线条。



图一〇六



图一〇七



图一〇八

实际上，这种例子是不胜枚举的，要是你愿意，完全可以对线条的表现力进行一番专门的研究。

二、理解线条的特性

在我们周围到处存在着大量的拍摄题材和构图要素，可供我们拍成优秀的照片。我们必须不断提高自己的洞察力和鉴赏力，并努力提高具体运用它们的能力。我们应该善于观察题材内在的视觉要素。当我们观察船、帆、桥、树、房屋或人物的时候，应该撇开它们的一般特征，而把它们看作是形状、线条、质地、明暗、颜色和立体物的结合体。只有把深入的研究精神和强烈的个人兴趣结合起来，才能养成这样的观察能力。

三、线条的语汇

在你到自然界中去寻找各种线条之前，最好对已有的丰富的线条类型有所认识。培养这种鉴赏能力的最好方法，是勾画各种具有不同特点的线条。下面的大部分线条虽然都是画成水平方向的，但同样适用于垂直线、对角线、曲线以及线条的组合。

无论你创造出什么样的线条来，都可以保证你在视觉世界里找到某种类似的形态，不论是自然物的形态还是人造物的形态。

线条的形式多不可数，这里只举几个例子。

我们从规则的机械线条开始：

图一〇九

把这根直线加粗，使它显得具有信心和力量：

图一〇

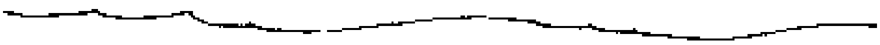
把这根直线变为一系列急促、活跃的短线：

图一一

再把它画得毛糙一些：

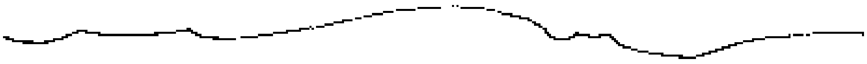
图一二

或画成细小轻巧的波纹：



图一三

然后让它轻轻颤动：

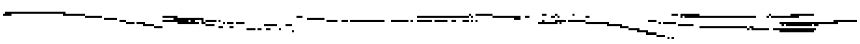


图一四

可以画成粗犷的线条：

图一五

可以画得疏松轻软：



图一六

可以画得断断续续：

图一七

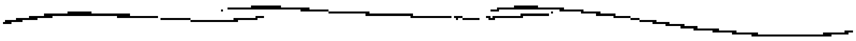
可画成点线：

图一八

或画成一串珠子：

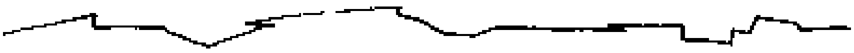
图一一九

也可画成连绵的曲线：



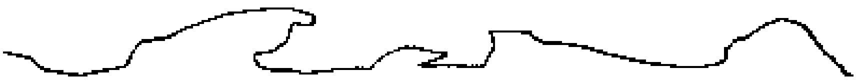
图一二〇

可以使它折来折去：



图一二一

画得蜿蜒曲折：

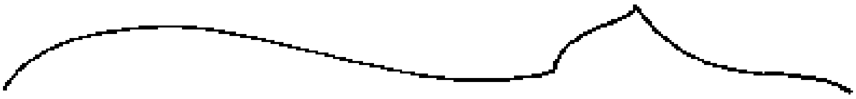


图一二二

画得湍急零乱：

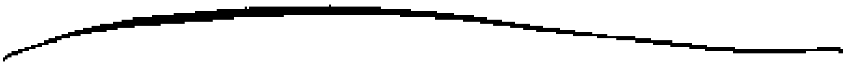
图一二三

画成优美的起伏线：



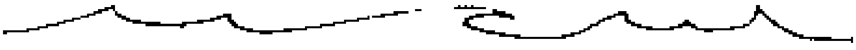
图一二四

由粗变细，飘然而逝：



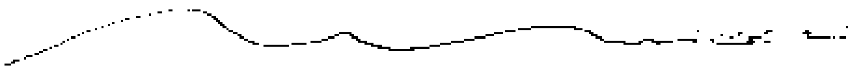
图一二五

呈滚滚波涛状：



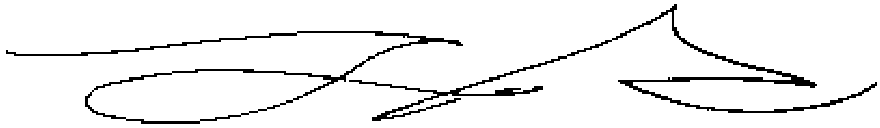
图一二六

隆起、展平而至破碎：



图一二七

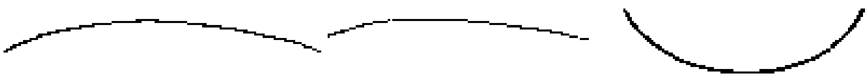
呈蜿蜒迂回的运动：



图一二八

甚至在没有线条的地方也会感到存在着线条。譬如，当手指、箭头或其它指示物把注意力引向另一处的某一物体时，就会产生这种感觉。

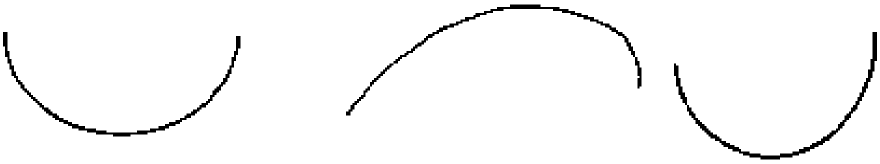
有浅度曲线：



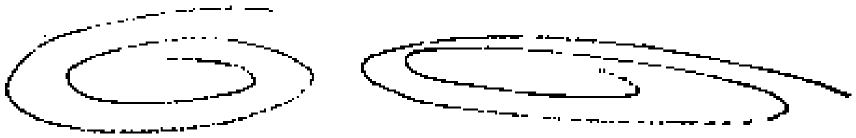
图一二九

深度曲线：

图一三〇

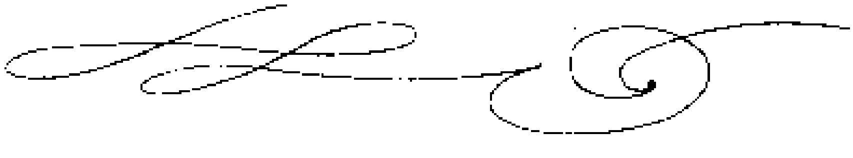


螺旋线：



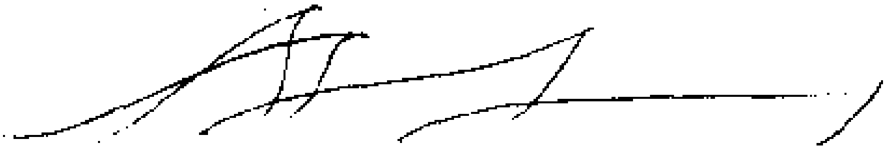
图一三一

书法线条：



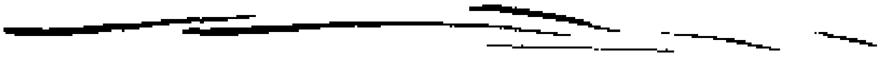
图一三二

火焰似的曲线：



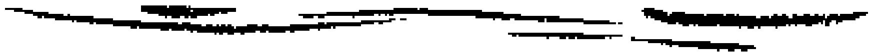
图一三三

用尖头画笔蘸墨水在平滑的纸上画几根线条：



图一三四

然后画在粗糙的纸上：

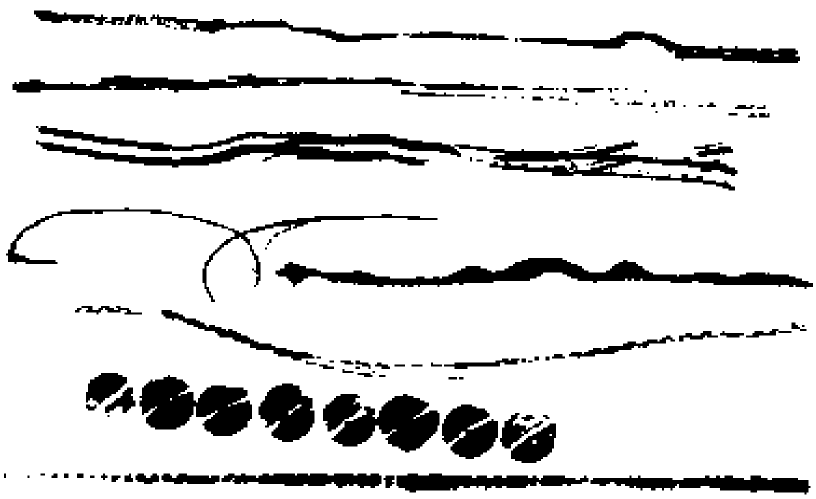


图一三五

当画笔快干时，画出的线条又是如此不同：

图一三六

收集一批非正规的绘画用具，包括树枝、羽毛、尖角布头、一节细绳或链条、铁丝、骨头、麻绳、树叶以及有光边或毛边的硬纸板和木头。把每件东西蘸上墨水或颜料，然后作划线试验。这些东西中每一样都可以划出具有不同性质和感觉的图形，这些不同的效果是由它们各自的物理特性和它们在特定表面上的移动情



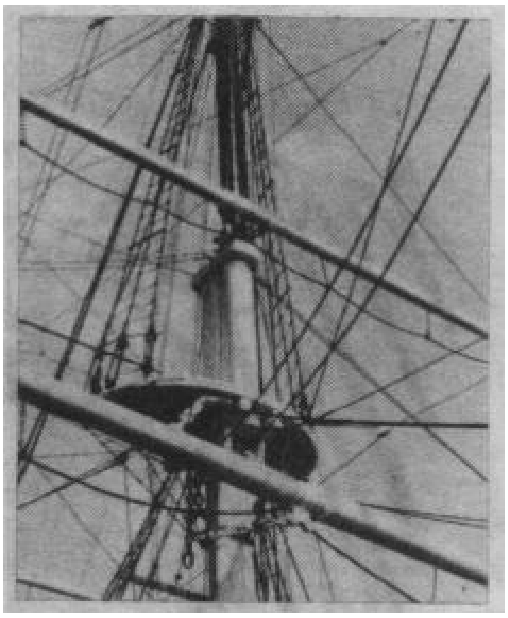
图一三七

况所造成的。

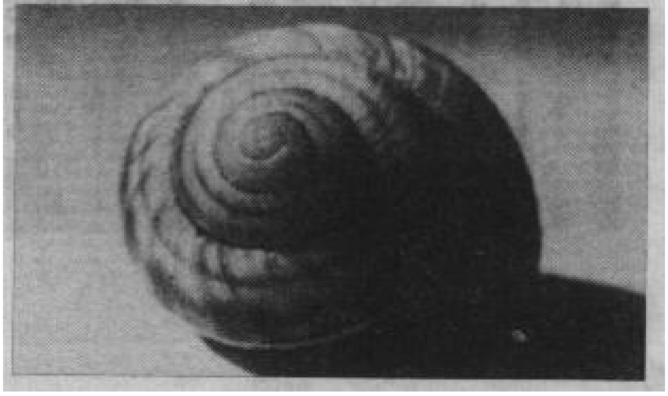
当你绘出这些图形时，请注意你的目光是如何强烈地被引向这些线条运动的方向，并体会你的视觉是如何感受着这些线条的突然变化，感受着它们的含蓄或粗犷，曲线的隆起或动态的优美。

现在，你已经掌握了大量的关于线条的语汇，可以到大自然中去，在你的周围环境中寻找和发现富有表现力的各种线条了。开始的时候，可能收获不大，一旦取得了观察经验，就会迅速获得成果。在有些情况下，你只要浮光掠影地瞟上一眼就能发现线性特征。而在另外一些情况下，却极为需要深入钻研。你甚至会因此而发现很多有意义的题材，从而拍出许多高质量的照片。

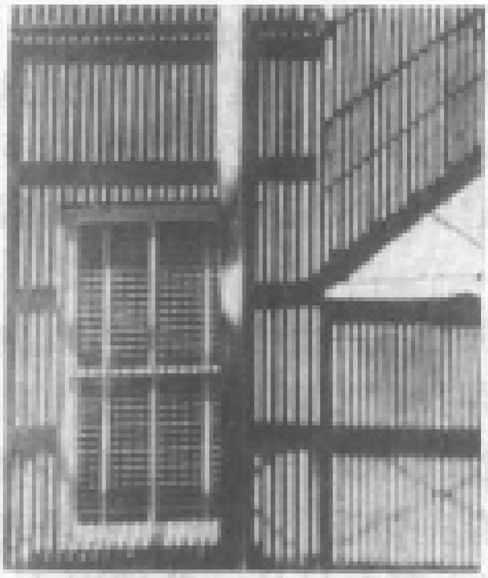
图一三八



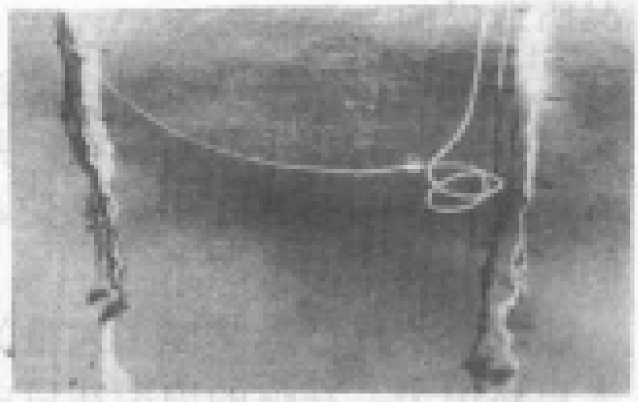
图一三九



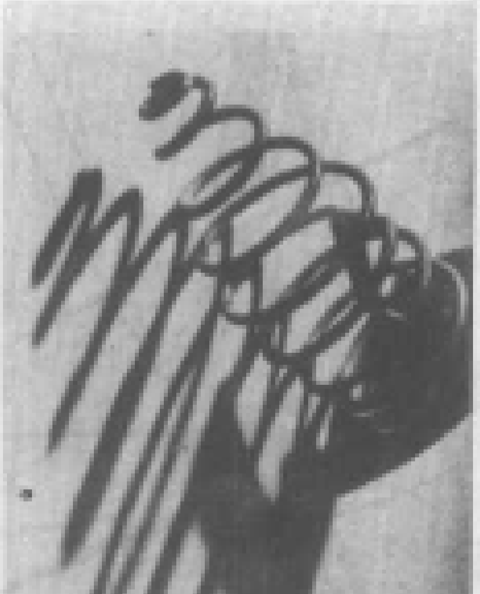
图一四〇



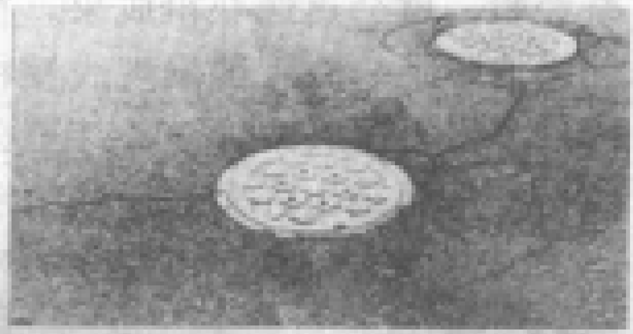
图一四一



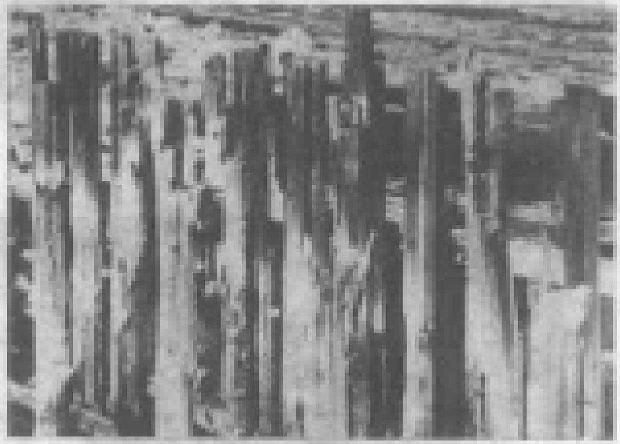
图一四二



图一四三



图一四四

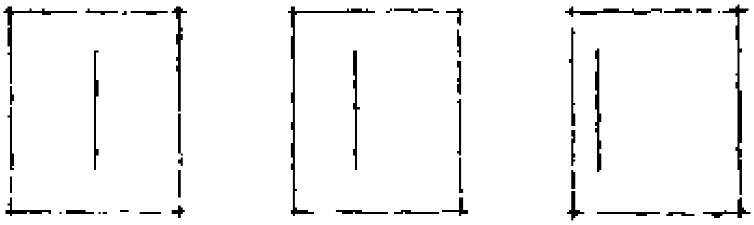


图一四五

四、画面中的线条

我们在《形状》一章中所探讨的许多理论都适用于线条。照片中的任何一个内容，如果不是为了提出来作专门研究，就不能看作是孤立的东西。因为任何一个内容都和其它内容密切相关，而且还影响着背景空间和整个画面。

在下面各图中，画面和垂直线条都一模一样，只是布局有所不同。



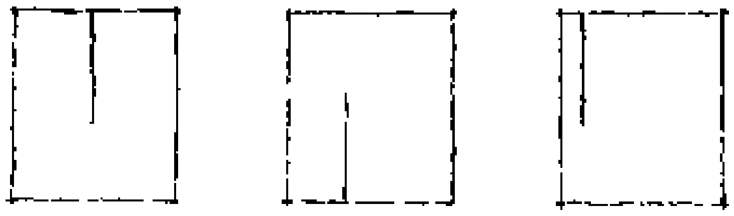
图一四六

在第一图中，垂线居中，所以垂线和左右边框的距离以及垂线两端和上下边框的距离都相等而固定。

在第二图中，左右两侧的距离发生了变化，产生了不同的相互关系。右侧的空间较为突出。

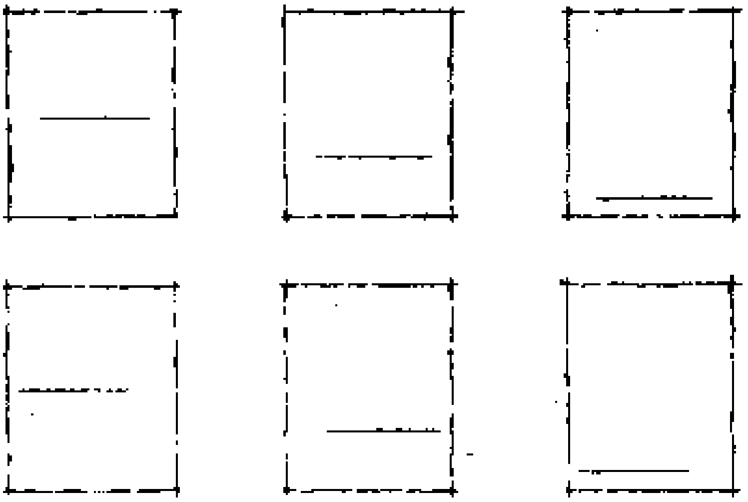
在第三图中，垂线紧靠边框，所以它和左侧边框的联系比和整个画面空间的联系要密切得多。画面空间大为突出，以至垂线本身失去了影响力。

把垂线稍稍上下移动一下，就会使总的效果产生重大变化。



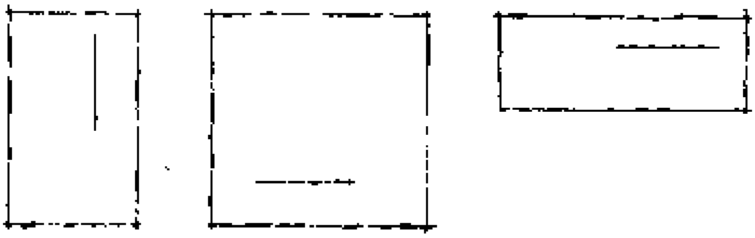
图一四七

把同样长度的线条水平地置于同一画面里，也会发生类似的重大变化。还应注意，把线条横放会使画面变得多么不一样。



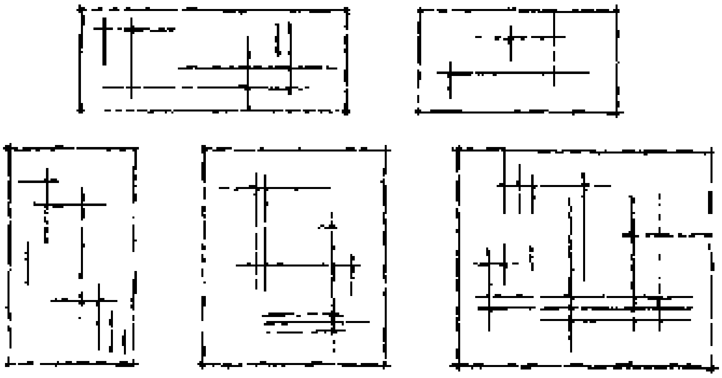
图一四八

如果改变了画面本身的形状，效果就会发生更大的变化。



图一四九

现在用铅笔或钢笔在不同形状的画面里画出水平线和垂直线各若干条，使它们之间产生有趣的相互关系。不要去理会这会不会和自然界中某种物体相似，甚至也不要去思考这种构图是不是和你以往见过的某种物体雷同。



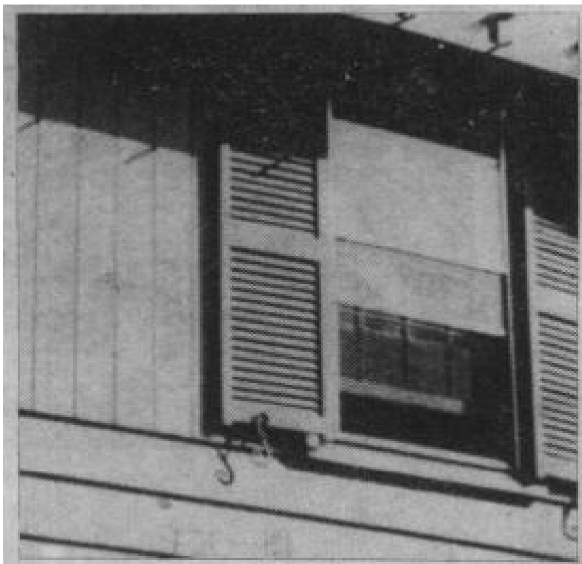
图一五〇

由于我们已经脱离了单一线条，所以不必再去研究每条线的单独特性，而必须去体会线条之间的总体关系。

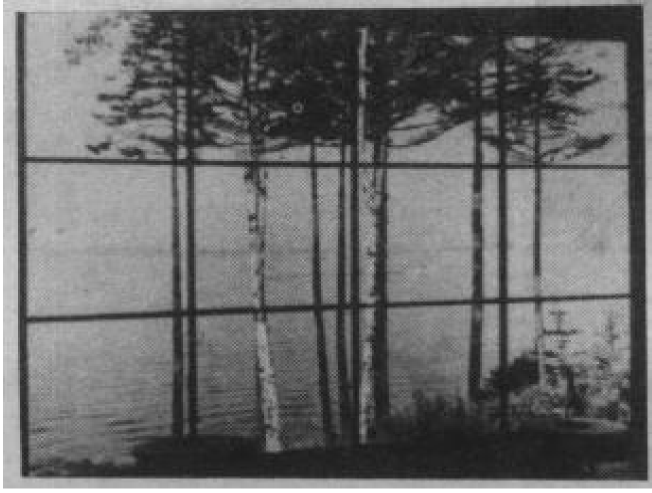
不要以为这

里所研究的视觉概念过于简单或肤浅。最复杂的思想往往寓于最简单的表述之中。这些研究的目的仍然是要提高你的观察能力，培养你对线条排列的敏感性；这样，在你遇到了能表现这些原理的主题时，你便能够认识他们，并且拍出有价值的照片来。

要给你自己规定一项任务——留意这样的题材：它们的水平线条和垂直线条都很突出，而且形成有趣的并列关系。当你去寻找一些以线条为主的题材时，你会发现有些题材可以整个地用线条来表示，但你也应该设法把其它一些形状和视觉要素也包括在这个构图里。



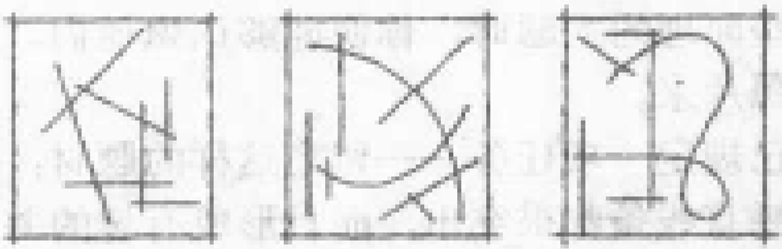
图一五一



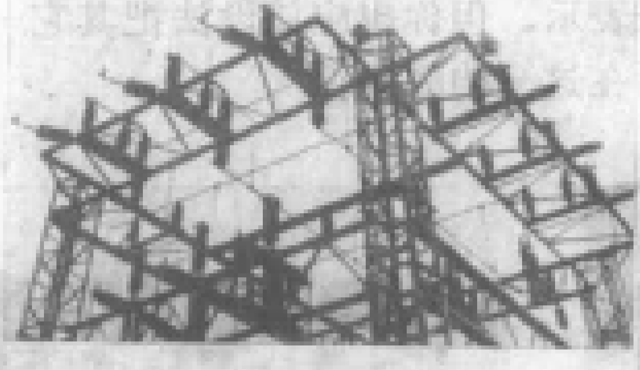
图一五二

图一五三

在你原有的试验基础上再逐渐增加斜线和曲线，继续作试验，先用铅笔和钢笔，然后，再出去作一次野外观察。

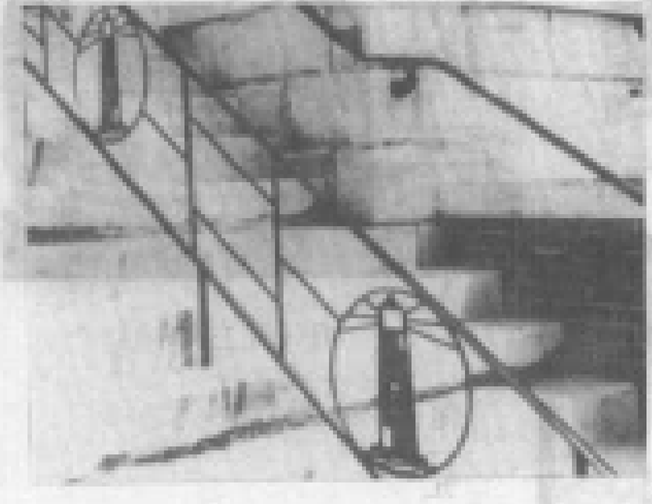


图一五四



图一五五

图一五七



图一五六

五、线条的象征性联想作用

原始人用象征物作为一种本能的视觉语汇来表达口头语言还不能表达的感情和思想。这类象征物已经深深扎根于我们的文化传统当中，所以当代精神分析学家十分重视象征性联想和暗示交流之间的关系。他们通过象征物来发现病人内心深处的愿望、需要和恐惧。

长期积累起来的经验告诉我们，特定的感情往往和某些物体或现象相联系，而这些物体本身又和某种特定的形状相联系，从而，形成了一种传统观念，即把线条的位置和方向当作一种象征，它能使人们产生一定的联想。例如：

垂直线代表生命、尊严、永恒、权力以及抗拒变化的能力。

水平线趋向于表示寂静和安定、大海的平静、死亡、大地和天空。

斜线意味着行动、危险、崩溃、无法控制的感情和运动。

参差不齐的斜线使人联想起闪电、意外变故和毁灭。

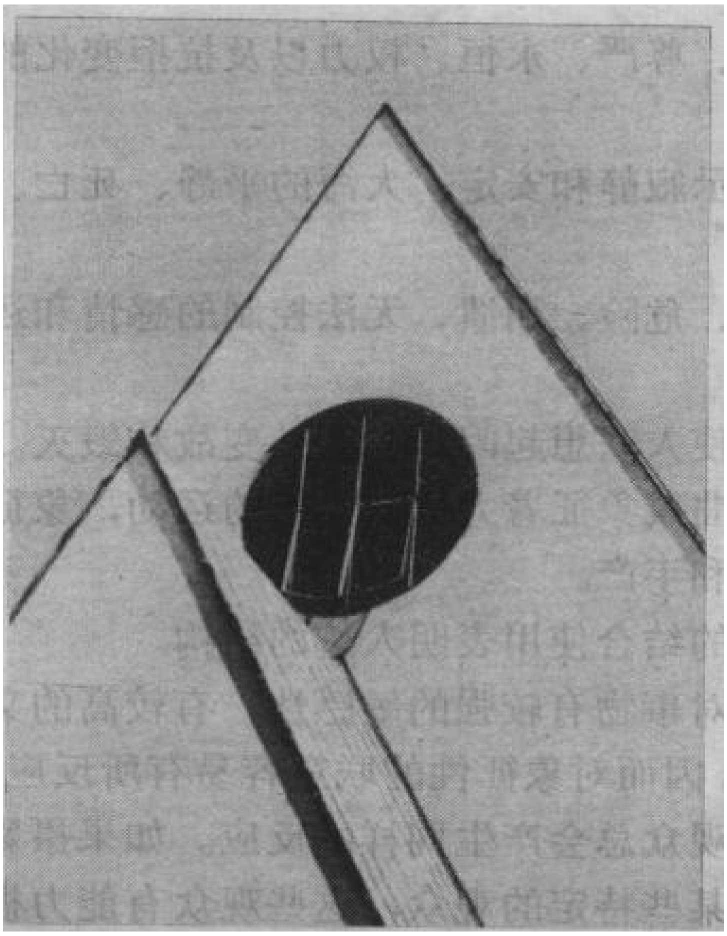
圆形的和隆起的曲线象征着大海般流畅的运动，象征着优雅、色情、成长和丰产。

垂直和水平线条的结合使用表明人造的结构。

尽管有些人由于对事物有较强的敏感性，有较高的文化素养和丰富的经验，因而对象征性的联想容易有所反应，但并不意味着大多数观众总会产生同样的反应。如果摄影家的摄影创作是为了某些特定的观众，这些观众有能力根

据形象符号的内在含义来理解作品，那么，他就可以按照这种特殊的表现手法去选择并表现他的主题。东方文化在书法、装饰设计以及图画中所用线条的哲学含意方面，有着特别深厚的传统观念。

但是，一些含有诗意和宗教意义的摄影作品，往往是通过突出和强调线条的象征性而创作出来的。千百年来的联想，使人们一看到建筑中的三角饰、圆形拱门、尖顶拱门以及十字形状，马上就会想到宗教。如果在一个普通环境中，有无数形形色色的线条和形状分散了人们的注意力，那么，它的宗教含义也会被湮没。假如把它和周围的环境分离开来，只显示它最基本的轮廓，它的宗教色彩便又变得明显了。



图一五八

六、轮廓线或边线

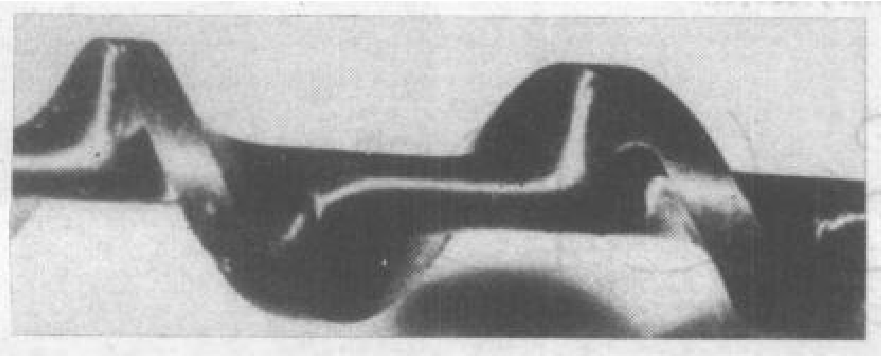
线条还有一种表现形式，它涉及形状或形体的有连续性的外缘，这种表现形式和前面所讨论的那些相比，不那样明显。

人们对形体的感觉不只通过视觉，还通过触觉。往往，由于两个或两个以上的感觉结合在一起，产生了多重含义，从而大大影响了照片的表现力。要解决这类问题并不容易，不少优秀的摄影人员曾为此而感到棘手。

譬如，看见菠萝，哪怕还没有碰到它，也会使人想起手指触及菠萝的那种感觉。这不仅是由于菠萝质地多刺，而且是由于从大量菠萝所形成的知觉作用唤起的。

一只苹果和一只梨可能质感相同，但它们的“形体感觉”显然不同。我们的目光和手指会禁不住协同一致地去探索形体的外缘，欣赏它的轮廓的走向。

如果照明把整个形体和其它形体或背景截然分开了，我们就会强烈地意识到沿物体边缘有着明显的分界线。这连贯的、轮廓鲜明的分界线给人以一种十分确切的感觉；它的边线就摆在那里，不但看得见，甚至用手指顺着它去摸的话，也似乎能摸得着。尽管也有立体感、明暗差异和



图五九

图一六〇

阴影，但它们却无法压过这条明显的边线。可是，突出边线会使整个效果趋于平板，只有不单独突出某一个线条时，整个线条结构才能显示出来。边线本身往往很富美感，当然，这首先得要主体的轮廓美才行。

这一原则的逆定理有助于阐明它的含义。当照明条件突出了一个物体的立体感，同时光斑和阴影又增强了它的深度感时，我们对它周围界限的感觉就削弱了；边缘的连续感觉也消失了。我们所见到的边缘变得忽明忽暗，时隐时现了。这与自然界中昆虫和其它动物用保护性斑纹来遮掩自身的轮廓有很相似的效果。

图一六一

图一六二

上页的投影凸体字母很引人注目，因为它具有立体感。这些看来似乎是凸起的字母中被省略去的笔划，由想象力给补齐了。想象力还使我们感觉到，和每个暗边相对的那一面都是处在高光之下。

把这个方法应用到摄影上，我们通过控制光线使主体和背景的影调相似，便能获得许多奇特的效果。调整光线，给主体的一侧打上一道窄光，也可以获得类似的立体效果。

这一方法本身并不特别重要。然而，这道窄光所造成的有起伏的线条，却表现了物体的边缘和立体感。而正是这个线条的特性，使这幅照片具有艺术情趣。

通过控制照明，勾画出一道暗线条，效果也同样有趣。

图一六三

第四章　明　　暗

——摄影的要素

在构成视觉艺术的各种要素中，明和暗对摄影具有特殊的重要性。因为有了明和暗，照片中各种物体才成为可以看得见的影象；所有其它要素，包括形状、线条、质感和立体感等，实际上都是明和暗的不同表现形式而已。时至今日，事实已经证明，摄影的实质就在于依靠光线发生作用，也就是依靠光线通过镜头对感光材料发生作用。

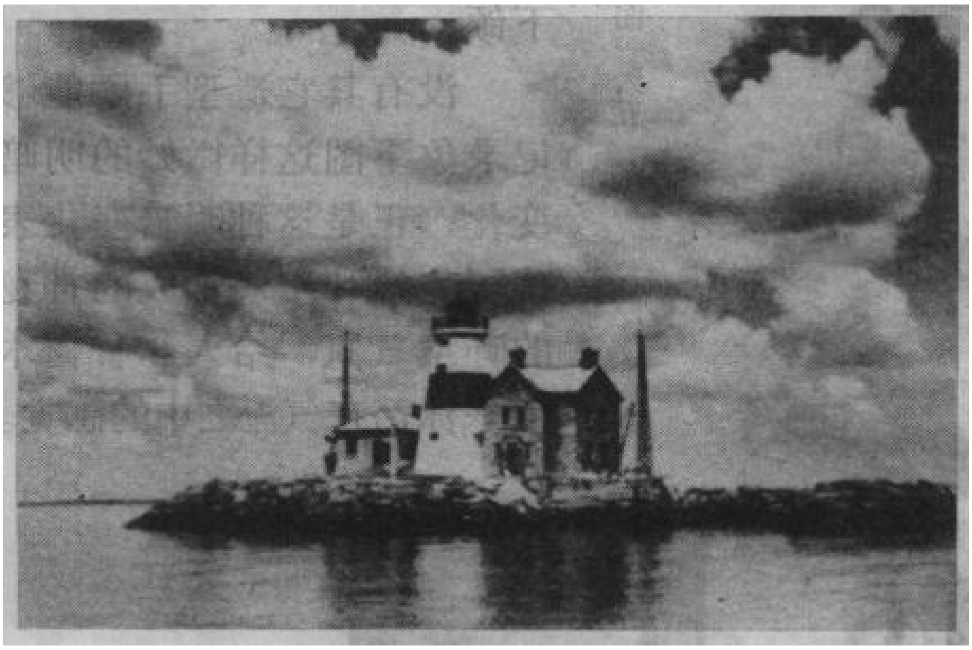
摄影家从快门打开的一瞬间到照片离开显影盆的整个过程中，也是在明和暗这个范围之内，发挥他的影响和控制作用的。摄影过程的每一个细小的环节，包括胶片选择、滤镜使用、底片曝光、药液特性、显影时间等，都对明暗的再现有着相当大的影响，从而也相当大地影响着作品的表现力。

在放大照片时，有遮挡经验的人都知道，对照片的局部遮光和加光会给作品的清晰度和立体感带来多么大的影响！如果再把相纸的反差和显影剂的强弱考虑在内，可以说控制明暗的机会是相当多的。

从根本上说，明暗只是色的三大特征之一，其它两个是色别和色艳度。因为本书只论述黑白摄影的构图，所以明和暗是当作独立的构图要素来讨论的。

一、照 片 的 质 量

从早期的摄影教育开始，人们就教导摄影者说，照片必须表现从明到暗（包括少量纯白纯黑在内）的整套灰色层次。每本摄影手册也都告诉读者，一定要把明暗两个部分的影调等级和层次充分细致地表现出来。毫无疑问，这正是摄影比其它视觉艺术独到的地方。这也是照片质量问题的核心所在。



图一六四

二、明和暗的造型作用

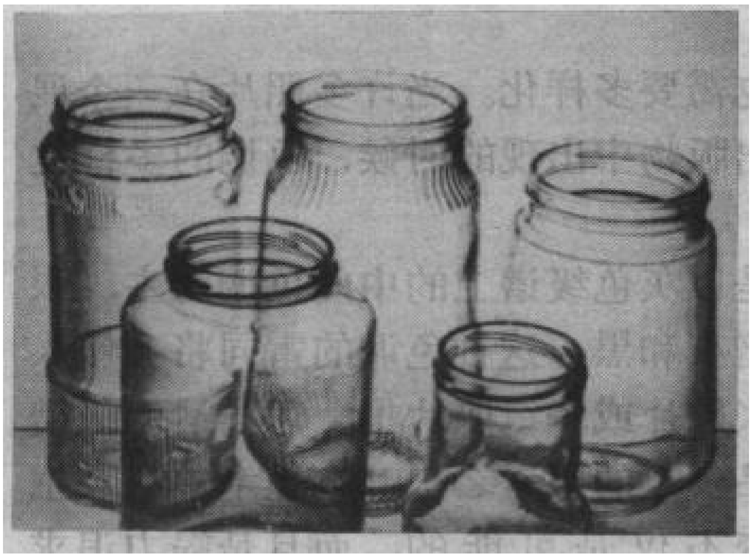
没有哪一种造型手段能像摄影那样，用从纯白到纯黑的无数个灰色层次的变化，把物体的立体感那样生动地表现出来。没有哪一种造型手段能像摄影那样，在一个平面上向人们提供凸起和凹下的幻觉，从而构成一个逼真的立体形状。

下面的人像是故意颠倒过来的，为的是分析它的形状，而不是去注意人物的特征。请注意眉毛下面的凹处和眼睑下面的圆形眼球。鼻子是渐渐隆起的，鼻尖达到最高点，耸立于周围的颧骨之上，然后突然下降到上嘴唇的平面上。嘴的形状紧随着下面牙齿的圆筒状。两片嘴唇形成了隆起的弧线，由中间的分界线上下分开。下巴从下嘴唇下面的凹处突起，形成一个高丘，然后下降，先缓后急，直抵下颌。

图一六五

没有其它造型手段能够记录象下图这样微妙的明暗变化；正是这种明暗变化表现了光线和空气构成的神秘的环境气氛，给人一种树木似乎沐浴在气流之中的感觉。

图一六六



图一六七

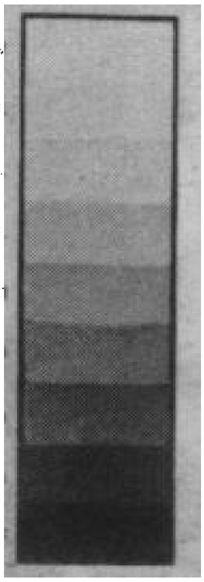
在记录物体的透明度、半透明度和反光特性的能力方面，任何其它造型手段都无法和摄影相媲美。

三、灰色级谱

能觉察到的灰色色调是无限多的。用摄影方法能够记录下来的色调也是难以计数的。

为了对色调进行大致的分类，人们设计了这个图谱，并用它作为识别和记录色调的依据。

白
极浅灰
浅灰
深浅灰
中灰
浅暗灰
暗灰
深暗灰
黑



图一六八

像实际生活中其它方面一样，艺术需要多样化，这是公认的事实。艺术风格需要不断变化的最主要的理由也许是：任何一种特定式样要是用得过久，就会引起厌烦。不断观赏一个形象会使人的精神疲倦，这时候就会要求调换不同的形

式来进行调剂。

在使用色调方面也需要多样化。当许多照片在一个展览会上展出或在一种出版物中出现的时候，色调的多样化特别重要。

如果大部分照片是以灰色级谱上的中间色调为主，很少有极浅灰、白、深暗灰和黑，这种色调的雷同将会使人觉得沉闷乏味。在一张照片或一组照片里，怎样运用级谱里的数值，是影响作品气氛的因素之一。在艺术中和在生活中一样，气氛的改变不仅是可能的，而且是竭力追求的。

四、高调和低调

一张照片，如果它主要包括了灰色级谱的上半部分（白、极浅灰、浅灰、深浅灰和中灰），一般说它表现的是轻松愉快的气氛，这样的照片被称为高调照片。

图一六九

图一七〇

但要注意这样一种危险：没有包括灰色级谱上所有等级（那怕是一点痕迹）的高调照片，看起来会像曝光不足或显影不足一样。当然，如果从纯白到中灰的所有等级都能充分表现出来的话，暗调部分也可以省掉。也就是说，如果从极浅灰到中灰之间最少能分辨出十个灰色等级时，这样的高调照片从色调上说是可以接受的。

同样，一张照片如果主要包括灰色级谱的下半部分（中灰、浅暗灰、暗灰、深暗灰和黑色），它表现的是阴沉忧郁的气氛，这样的照片被称为低调照片。正像高调照片有时候需要有较暗的色调一样，低调照片也常常要有一些较亮色调，以便使人相信这张照片是有意这样处理的而不是失手弄黑的。假如包含了较亮色调后对所要表现的气氛有所干扰的话，也可不要较亮色调，但必须具有极丰富而明显的暗调层次。

图七

五、对自然界明暗的联想作用

我们总是不可避免地要把照片上的色调和实物、经验以及情绪联系起来。砖墙或是混凝土墙的颜色会唤起人们内心已有的那种明暗概念。人们会自动地把特定的颜色和固定的色调联系在一起，所以我们可以料想一只桔子拍成照片以后表现的色调比一只柠檬要深些，一只苹果则比一只桔子更深，而茄子是它们当中最深的。

我们说到雪、牛奶、亚麻布床单会联想到白色，说到岩石会联想到灰色，说到夜晚、寂静、空间、煤炭会联想到黑色。愉快的情绪是和明亮的调子相联系的。压抑忧郁的情绪是和接近黑色的调子相联系的。荒凉是和灰色相联系的。

虽然这种联想在大多数情况下是正确的，但不是在所有情况下都是适用的。有时候会出现这样的情况：一个物体经过影调处理后才能符合常规的联想。这时候摄影家就得控制光线、加用滤镜、调整曝光或通过印放处理来达到自己的目的。

在另外一些情况下，为了构图或表现上的需要，牺牲或打破这种常规的联想关系更为有利；浅色的物体可以处理成暗调的，深色的物体可以处理成浅调的。

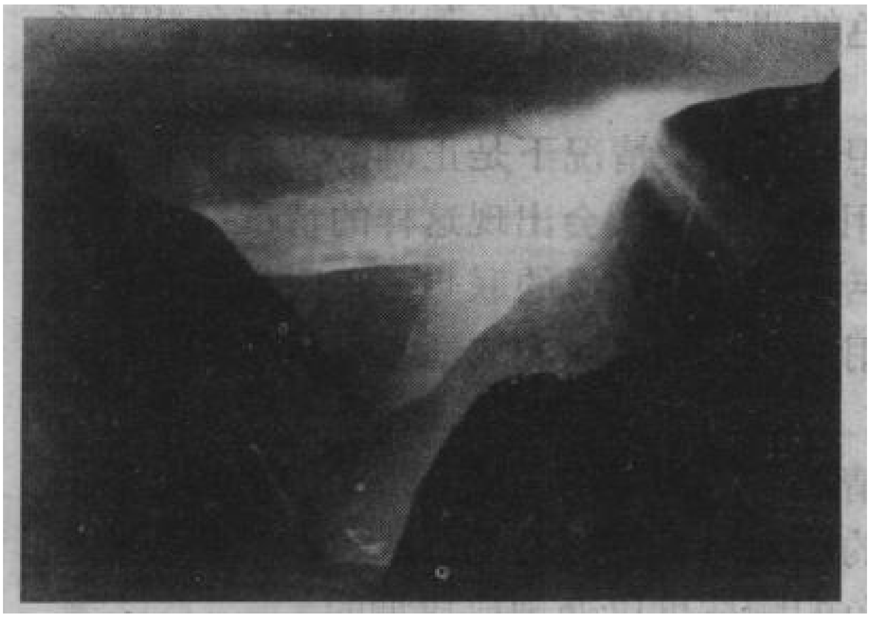
这种联想关系还被扩大到伦理道德范畴中去。明与暗经常被用来和正面事物与反面事物、善与恶相联系。在人类历史的早期，上帝被认为就是光明。因而，亮调就代表无形之物、非物质和精灵，经常用大片空间和天空来表示。

相反，黑暗只和忧伤的情绪相联系，用来表示抑郁和

悲伤。

如果我们认真考虑一下这种联想作用，我们会发现，它既不是一成不变的，甚至也是没有道理可讲的。难道黑暗不是冒险精神、宗教迷信和神秘主义的环境气氛吗？不是也有很多诗情画意的作品是用暗调来表现的吗？甚至爱情和沉思这些带有神秘感的生活片断，也是和黑暗或近乎黑暗的环境相联系，而不是用中午的耀眼阳光来衬托的。强烈的阳光使一切暴露无遗，没有一点含蓄回味的余地。阴暗的教堂比起明亮的教堂来，是宗教忏悔的更合适的环境。

黎明和黄昏的朦胧光线似乎适宜于渲染宗教精神，而光天化日却能使人们摆脱神秘和离奇的想象。



图一七二

艺术家在表现他的主题的时候，必须能够不受约束地选择它的调子。艺术上的墨守成规是创造力的障碍。拘泥于简单地反映，屈从于公众的低级趣味，只能产生乏味的，没有特色的作品。

夸张是艺术的有机组成部分。在摄影艺术中，夸张的机会主要存在于明暗控制之中。如果把晴天雪地上的黑色影子强调出来会有利于你的美学设想，那就让它变黑，必

要的话还可以在放大时加光。如果在表现采矿的照片上，煤的颜色干扰了你想要强调的东西，你设法让它亮一些是合理的。

几乎可以说，不加夸张地处理色调只能落入俗套，而打破常规的处理却会因为它的新颖大胆而博得赞赏。

艺术家应该具有独特的观察力，能够越过常规和成见去观察事物，创造出扣人心弦的作品来。

六、明和暗在美学上的运用——气氛

在明暗的运用方面，摄影家的眼界必须更加开阔；不要认为它只是清晰地记录影象的一种手段。除了构成画面和产生立体效果之外，明和暗还有很强大的艺术表现能力。它是一个有效而独立的构图要素，是表现和烘托气氛的最有力的手段。

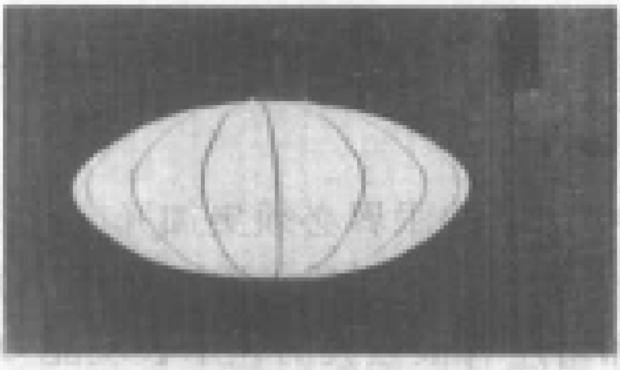
为了造成特定主体的适当气氛，并像你所希望的那样表达感情，往往不必拘泥于实际情况，而把明和暗看成独立的实体。我们不可能也不愿意制订出一个一览表列出通过明暗配置造成气氛的方法。处理方法是多种多样的，这要根据每个人的经历、经验、风格和判断能力来决定。

虽然亮调能够表现温暖，但也能够表现寒气、遥远、空虚、清晰明快和暴露无遗。暗调可以表现宁静，也可以表现寂寞；可以表现停滞，也可以表现危险。

从许多方面来看，光线和音乐有相似之处。它能够变换轻重和强弱。自然光有着很大的调节可能和适应性。人工光能产生极为丰富的层次变化，效果如何，取决于灯具

和应用方式。

当一个物体被充分照明，它的每个部分由于明暗分明而能清楚地辨别出来时，这时所强调的是被摄体而不是整个画面。我们不禁会注意到它的突出的轮廓。它是那样地明显，以至于我们不去留心照片的整个构图。这种情况，在完全正面照明时，或者当一个明亮的图形衬着暗调背景时，是经常遇到的。逆光照明下，黑色剪影衬在明亮的背景上也是如此。突出轮廓，能给人以明晰精确的印象。



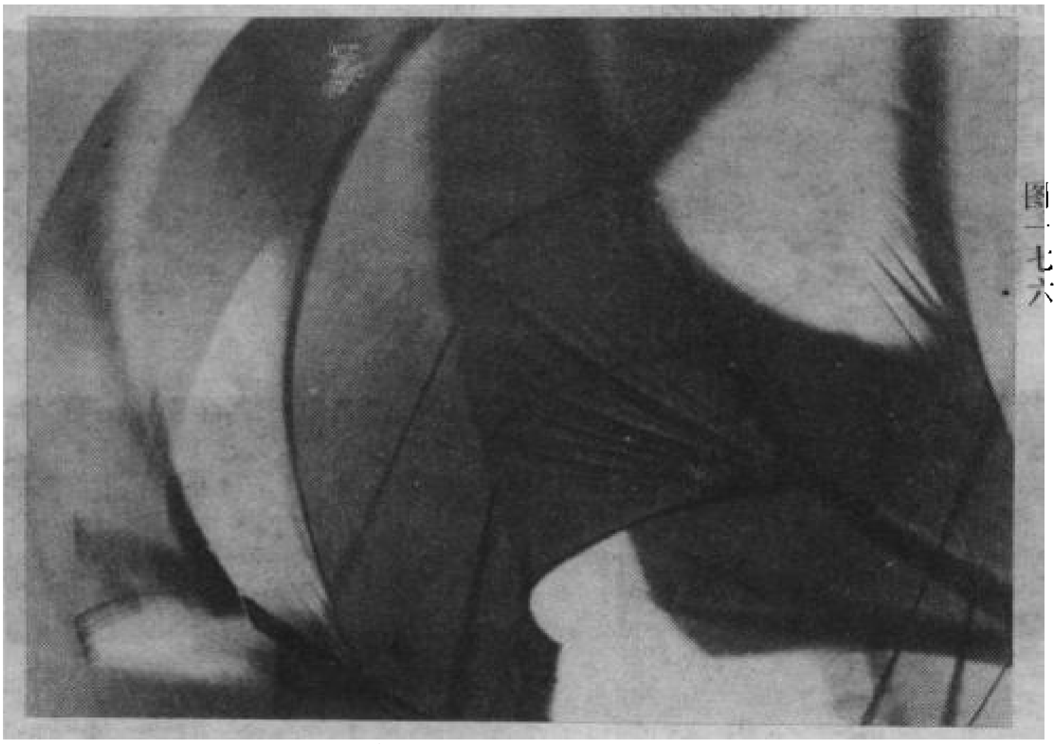
图一七三

图一七五

图一七四

相反地，如果光与影的配置没有把每个具体形状分别强调出来，这时整个画面的整体感就加强了。光线是使物体能被看见的力量，也具有湮

没物体的能力。边界能被隐藏，轮廓会变模糊。在一个统一的画面中，一个形状的光与影和另外一个形状的光与影混淆了起来。用亮调的、中间调子的和暗调的色块组成画面，并不要求每个形状的界限分明，这时线条和立体感的作用就会减弱，整个画面显得模糊不清。但整体感加强了。观众不再注意每个局部，而是把照片当作一个整体来看了。每个被摄体的形状和由明暗色块组成的整个照片不大区分得开了。



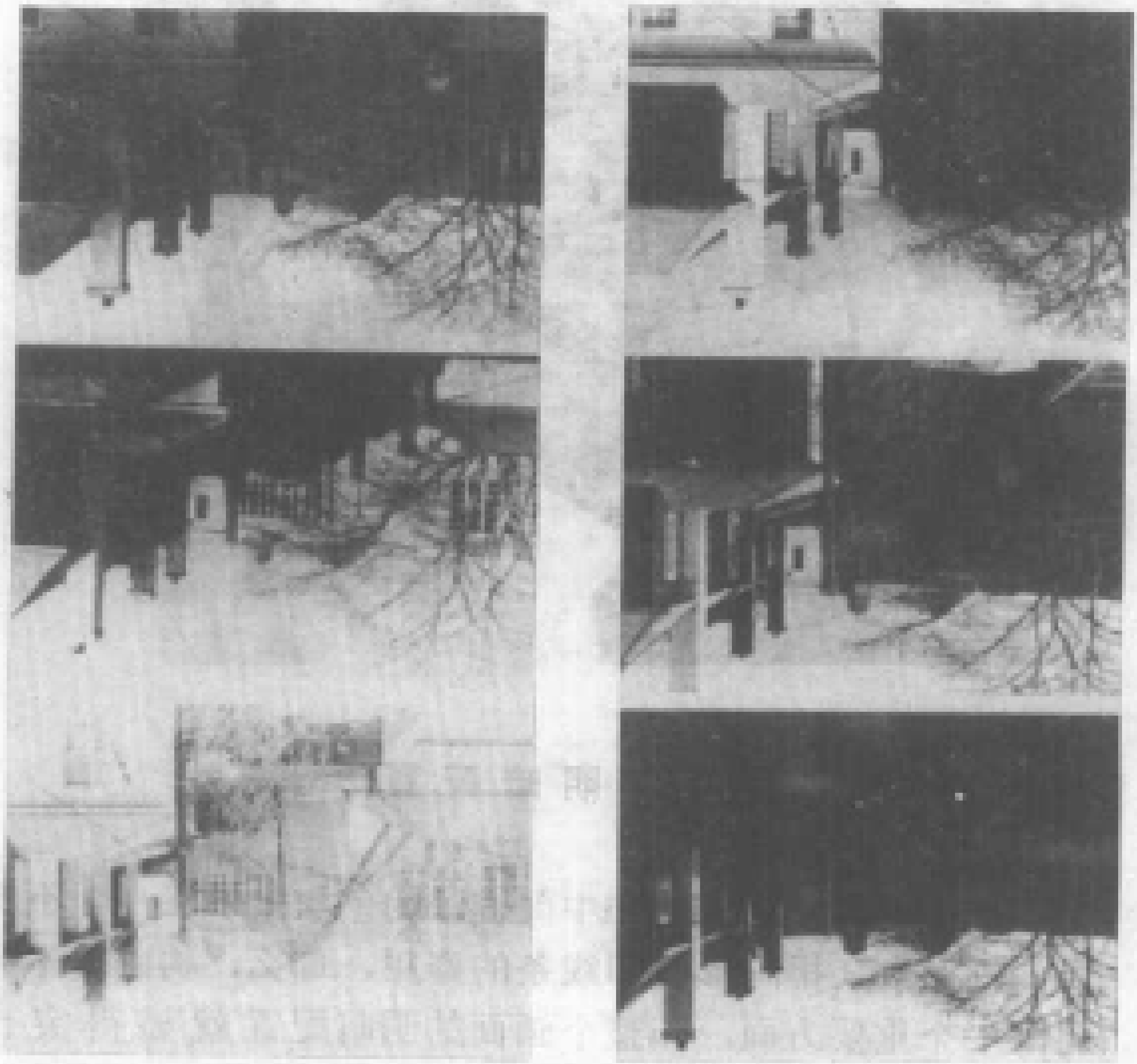
图一七六

七、明暗配置

把亮调的、暗调的和中间调子的色块集中在一个不规则的画面上，排除形状和线条的作用，那么，构图美学的另外一个重要方面，即整个画面的明暗配置就显得突出了。

如果我们把下面一组照片颠倒过来加以研究，就能比较清楚地理解这个问题。这些照片是在一天之内不同的时间，从同一位置拍摄的同一景物。

像图一六五那幅肖像一样，颠倒过来观察，你就不会把它当作实物看待、过多地注意它的结构了。一幅作品的构图好坏，往往当你不去注意主体为何物时才能看得更清楚些。当然这并不意味着主体与构图不需要紧密配合。而是说把照片倒过来，你便能够集中注意它的明暗配置，看出它们对整个画面的影响。



图一七七至一八二

每幅成功的作品必须具备几个条件：一个是主题的表达和包含的内容，一个是构图，还有一个是印放质量。当然还有其它许多方面。伟大的作品，是那些把画面中每件事物以及它们相互的关系结合得极为高明的那些作品。

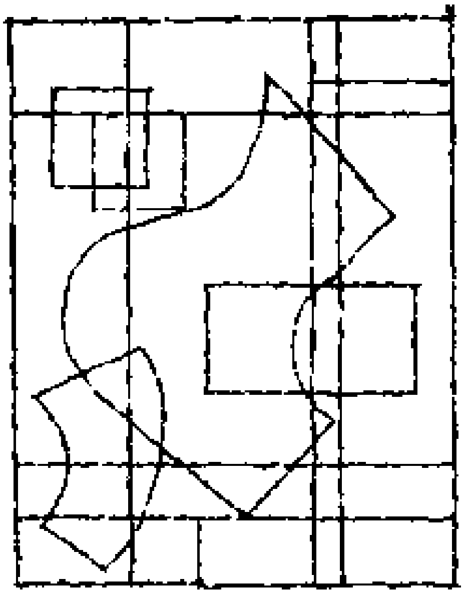
从前面一系列照片中，我们学到的最重要的一条经验是：必须认识到，明和暗的意义远远不止是使被摄物具有立体感或者美化被摄物。明暗配置对整个照片的结构有着巨大的影响。

一般说来，对被摄体的处理越发细致具体，例如清晰地照明和逼真地反映，作品的艺术效果就可能越发浅薄单调。有时候美化被摄体是摄影的重要作用。正因为摄影在这方面的作用要比其它造型手段有效得多，所以它才受到重视。

作品的艺术性关系到整个画面空间，绝不是主要物体得到满意的表现就算了事。正像画面中多余的物体能降低主体的感染力一样，明暗配置不当也能削弱构图效果。因此，摄影家不能只限于判断画面主要部分的明暗，他必须对照片每个部分的明和暗给以同等重视，才能判断哪些有利于整体效果，哪些不利于整体效果。

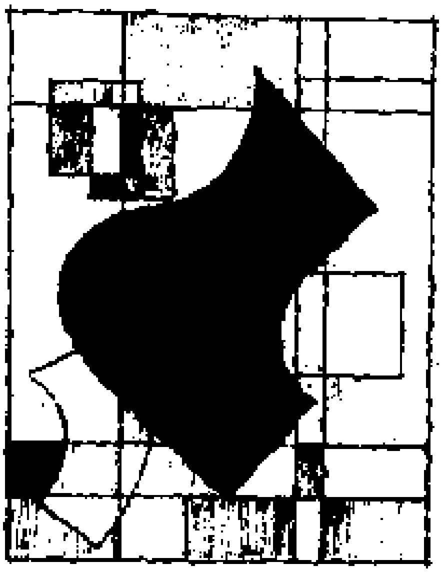
因为构图要素和构图原理都是抽象的概念，所以需要从完全抽象的角度去考察它的性质和作用。如果把具体可辨的物体从画面上排除掉的话，这种概念才能表现得更清楚，理解得更明确。因为这样做的结果使我们有可能以更大的注意力去研究某一个别的构图原理。

在下列各图中，线条结构是相同的。它们之间最大的区别是明暗配置不同。

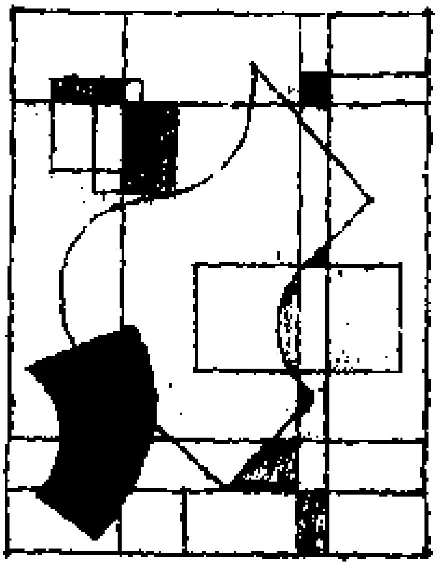


图一八三

第一种明暗配置是把中间那块大图形涂得比周围色调更暗而加以突出。大图形边界之内的色调变了。虽然画面的一角也有一块相同的色调，但它并未接触大图形的边缘。把深色调集中在一个大范围之内，就能把观众的视线紧紧抓住，因为比起其它部分来，它有更大的吸引力。注意力被集中在深色图案部分，它压倒了周围的浅调区域。



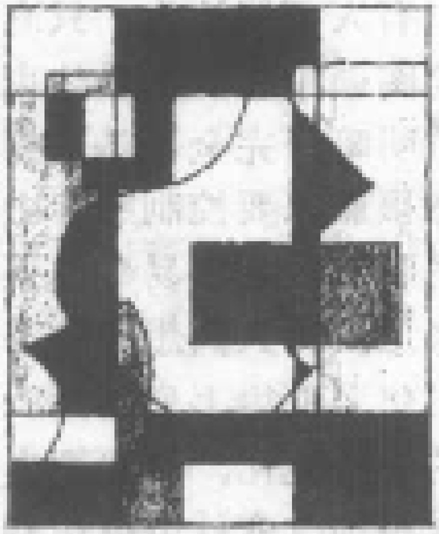
图一八四



图一八五

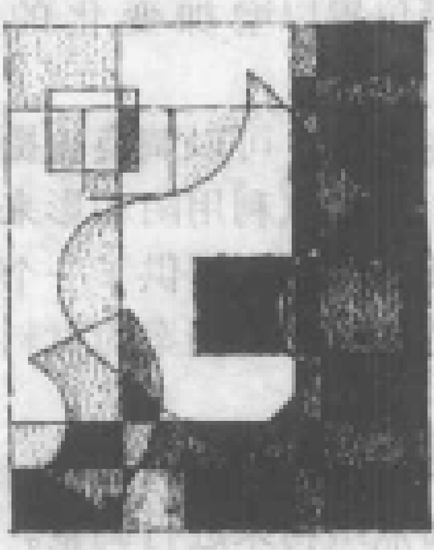
对同一图形，也可用颠倒黑白的办法，就是让中间图形亮，周围环境暗的办法，使它仍然占据优势。

用这种加强对比的手法，我们能把观众注意力引向画面的任何一个部分。



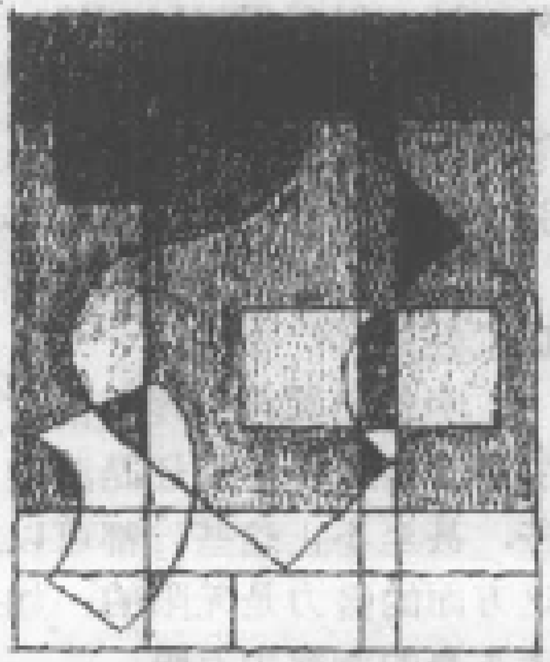
图一八六

明暗配置并不要求以基本图形为依据，它是可以随意安排的。有些图形的色调可以局部改变，有些图形的色调可以全部改变。把基本图形交错形成的那些小图形搭配起来，我们就能创造出新的图形。



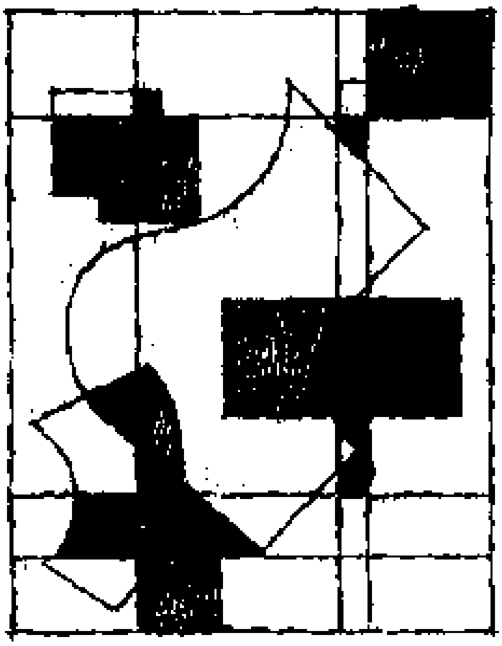
图一八七

从构图上说，可以让画面的一半是亮调，一半是暗调。也可以让画面从亮到暗逐渐变化。



图一八八

让明暗各点适当地分布在画面上，就能在画面不同部位形成对比强烈、明暗交错的生动影调。



图一八九

有人可能认为，只有在手绘图画中才能不受约束地配置明暗。完全不是这样！虽然摄影家要控制照片中每个明暗变化并非易事，但实际余地要比人们想象的多。

想要取得上列照片所表现的那些变化，只要把自然光线稍加改变就可以达到目的。此外，还可以自由选择拍摄位置以增加变化的机会。

在静物摄影构图中，为了改变色调，可以调换被摄物品。调整光线不仅能够改变色调，还可以利用阴和影来构成各种图案。选择适当的背景，又为摄影家提供了一个构图的机会，这里除了利用大量素色材料和有图案的材料以外，还可以利用周围环境。

在肖像和人体摄影构图中，作为构图要素的色调，能够通过衣着、照明、背景以及画面点缀物来进行调整。一张成功的作品，往往需要事前周密地安排。

最后，在印放过程中，我们经常还要进行机动灵活的加工处理。

明暗配置在表现感情方面是很有影响的一个手段。平静还是活跃，强烈还是温柔，整齐还是不规则……所有这些，甚至不止这些，都可以通过有效的明暗配置来达到。这方面的潜力是无限的；如果说有限的话，那是因为摄影者本身的洞察力有限。

第五章 质　　感

质地存在于万物之中，它正象万物本身的存在一样地普遍。大凡存在的东西都有各自的质地：光滑的、粗糙的、闪光的、波纹的、崎岖不平的、干枯的、滑溜的、含砂的、绒毛状的、起皱纹的、木纹状的或别的样子的，数不胜数。

一、触觉鉴别

质地的概念是和触觉有关的，和皮肤与物体表面接触时的一种感受有关。触摸物体表面或在其上滑动，能使我们产生另一种鉴别作用，它和视觉、味觉、嗅觉、听觉相辅相成。一种完全的鉴别能力往往需要依靠两种或更多的感觉器官共同行动才能形成。例如，一块抛光了的杂色大理石，看起来不平，但摸起来很滑；一匹新驯养的马，看起来皮毛光滑，但摸起来又粗又硬；塔夫绸的窸窣声加上其它因素才形成它干净利落的感觉。

有时，触觉能识别一种材料的真实性质，而眼睛往往有错觉。石膏和木头常常可以漆得很象大理石。仿造的技巧可以高明得以假乱真，可是，用手一摸，马上真相毕露。考察一块布料并评价它的质量就要依靠触觉。

通过长期的体验，我们培养了一种鉴别质地的记忆能

力，这和我们的视觉、味觉、嗅觉和听觉的记忆能力十分相似。闭上眼睛，在既没有味道也没有声音的情况下，我们甚至也能摸得出缎子、羊毛、砂纸、玻璃、金属、混凝土和纸张。如果给婴儿换走一块他所熟悉的毯子，尽管颜色和重量都一样，但就是因为质地不同，婴儿也会觉得不舒服。

二、触摸欲望

为了自我满足，为了感官上的愉快，或者为了辅助视觉，人们往往有一种内在的，要求触摸物体的强烈欲望和一种去体验质地的好奇心。在我们的幼年时代，这种欲望是不受禁令约束的，但当我们成年后，社会条件教导我们要约束自己的本能。虽然人体的各种倾向性受到了遏制，但好奇心和欲望仍然是强烈的。人们需要满足自己的这种触摸要求。

面对娇嫩的皮肤、闪光的缎子、高级的皮毛或成把的鹅卵石，很少人能自我克制，总想去抚摸，把玩。躺在草上只欣赏泥土的芳香和宁静的色调是不够的，我们还要情不自禁地去抚弄叶片并试验它们的耐力。那些情趣粗犷的人喜欢穿斜纹粗布、粗花呢和灯心绒的衣服，因为它们粗糙的手感和不规则的外观体现了一种独特的心理状态。

三、质地激起的情感反应

质地对我们能产生强烈的影响，不论这种影响是积极的还是消极的，都不容忽视。我们对物体表面的特征有时

喜欢，有时反感，有时有其它的反应。触摸反应和情感的联系如此密切，以致我们会对某些质地感到满意，而对另外一些质地产生反感。质地能使人兴奋和冲动。有些人看见青蛙、蛇或者腐烂的水果会产生一种无法控制的厌恶感，而抚弄新鲜的玫瑰花瓣能使人镇静和宽慰。虽然对条件的联想也可以引起这样的反应，但这是另外一个问题。事实是，这种反应很常见，值得我们密切注意。

四、触觉和视觉的相互关系

一切感觉相互之间都有密切联系。看到酸黄瓜那湿漉漉、滑溜溜的外表，会刺激味蕾而使人垂涎三尺；看见切开的洋葱就想起它那辛辣催泪的味道。用不着举起一块石头去估量它的重量，一眼就能“看出”它是个憨然重物。只消看到海滩的细砂就会联想到漂浮在手指和脚趾之间的晶粒。看到锋利多齿的石头就足以使脚底的肌肉收缩，这是因为想起了赤裸的双脚曾被这种刺人的石头边缘触痛过。看到贝壳会唤起人们对它的外形和质地的感觉。人体的大部分感受都是通过各别的感觉在体内的传递和交融而形成的。

图一九〇

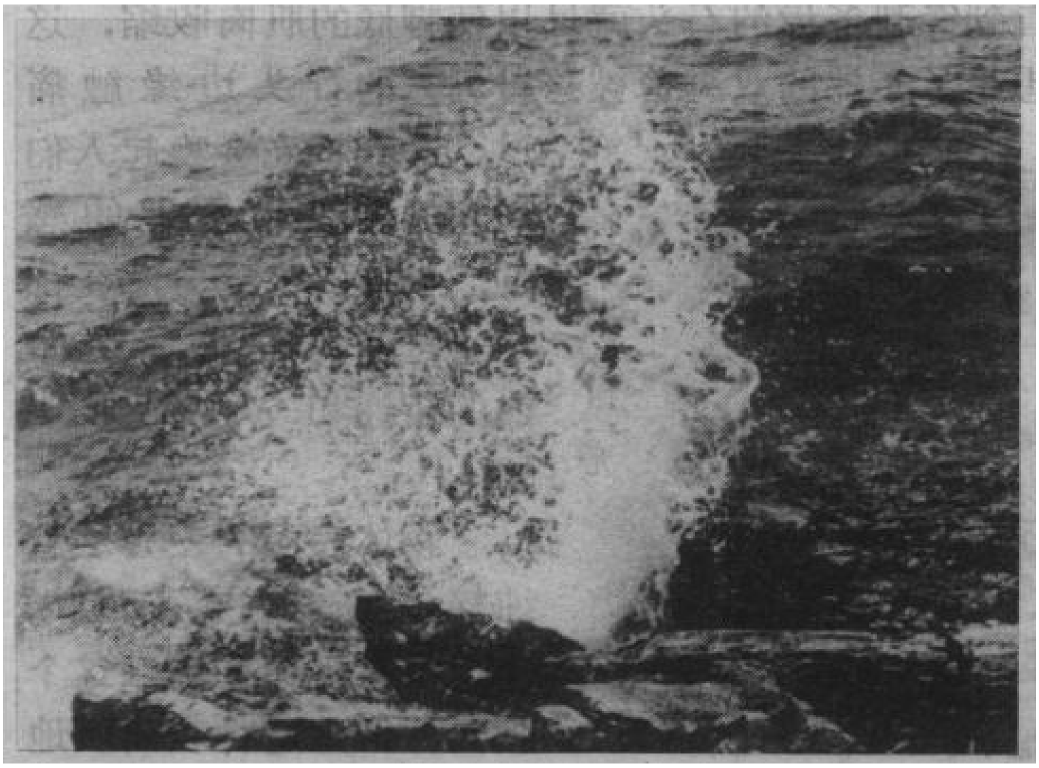
物体表面的差异尽管纯粹是视觉上的，而且人体也没有机会去接触这个表面，但是这种表面质地

的外观本身就足以给人脑传送一个刺激，从而使人得到一种触觉反应。触感的产生并不取决于手指是否接触物体。虽然我们并没有实际接触物体表面，但对于它的特质仍会产生一种幻觉。

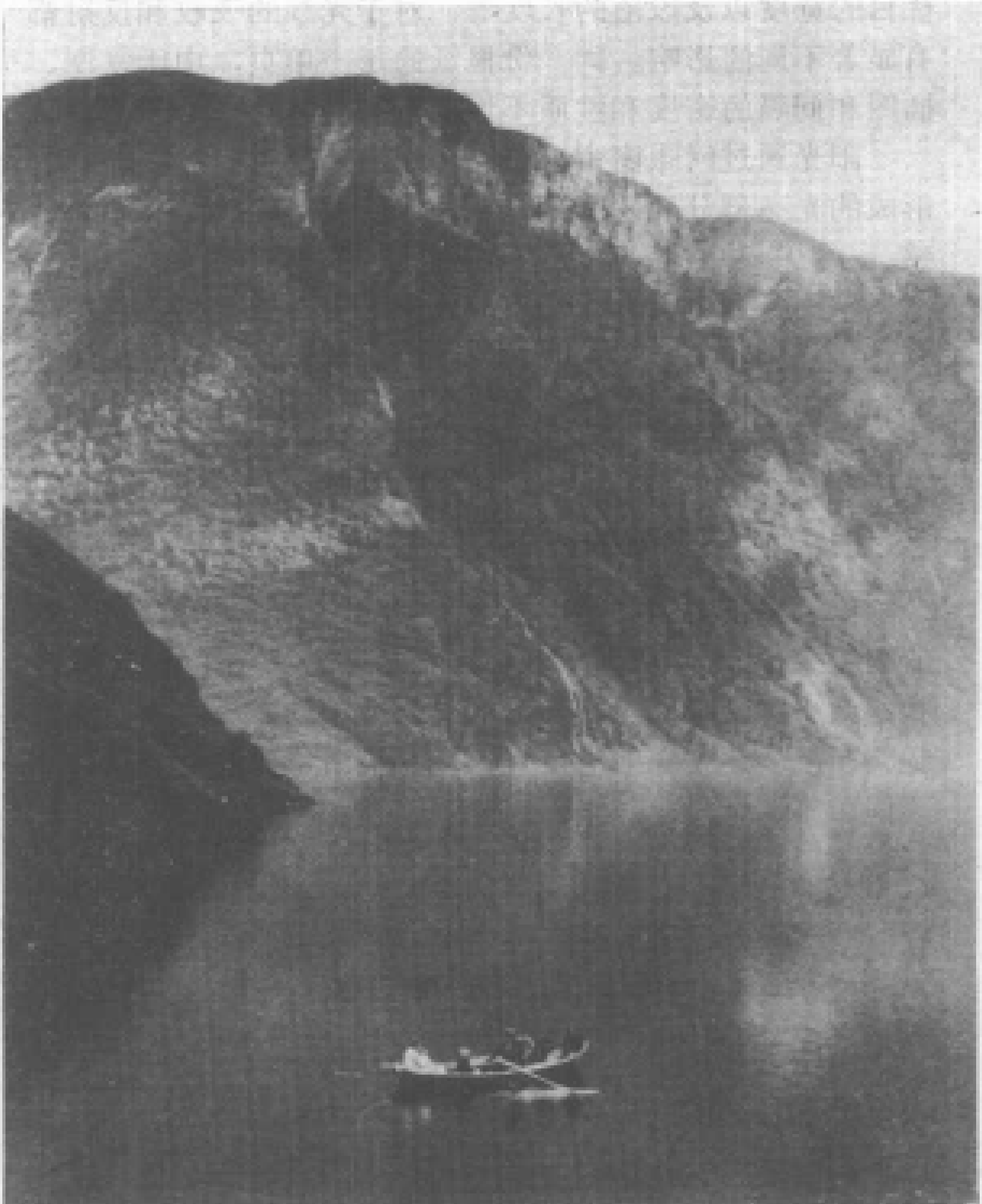
五、视觉质感

在视觉可辨范围内的任何明暗变化都能产生出一种视觉质感。强光、层次、反射光和阴影——所有这一切都是和质感有关的因素。即使一张照片上只是万里晴空或一汪平湖，也都会有表现软硬感觉的性质。光线因光源不同或它所通过的环境性质不同而有所差异，特别敏感的人善于区别不同光线所形成的质地特性。水也能产生一种视觉质感，它的质感区域相当宽广。

印好的报纸除了具有作为新闻纸本身的特点以外，也



图一九一

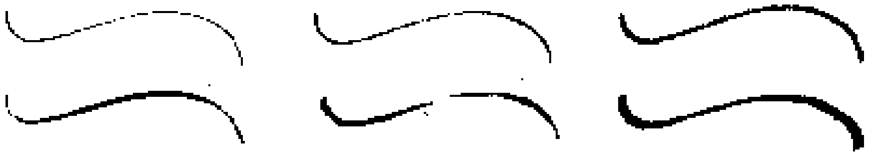


图一九二

可以体现不同的质感。字号、字型、铅条、油墨的浓度、栏目的宽度以及段落的长度等，对于光线的吸收和反射都有显著不同的影响。同一份报纸的每一单页，由于复制、插图和间隔的密度和性质不同而带来各具特色的质感。

阳光通过网眼窗帘，将窗帘的图案投射到纸上，这样形成的光亮部分和阴影部分，完全改变了原来的视觉质感。

用同一种工具在质感不同的表面上，或者用不同的工具在质感相同的表面上画出一条简单的线条，让它们的长度和方向完全一致，结果却显著不同。

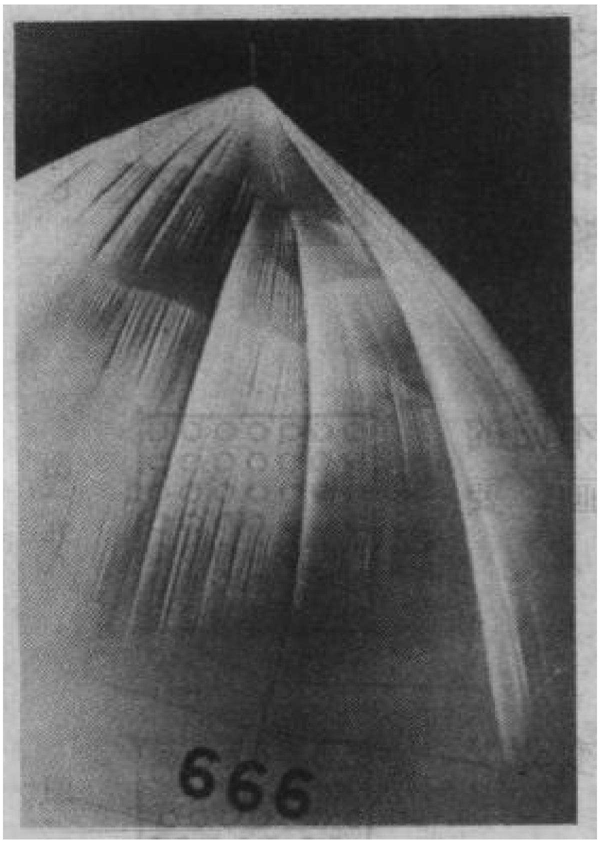


图一九二

仅仅确定影调的明暗值是不够的，质感是构成这个数值的组成部分，它和影调本身同等重要。下面各图的形状，大小和影调完全一样，只是质地不同，所以无论在视觉判断上，还是在触觉反应上，它们所形成的形象就显然不同。

图一九四

由于质地对视觉形象和感情状态的影响十分强烈，所以摄影家和其他从事视觉艺术的艺术家一样，对于它的效果不能漠然处之。他们对于触觉与视觉之间的心理关系必须特别敏感。对于各种材料的感觉及其本质必须具有深刻的了解，才能有效地表现它的美的素质。



图一九五

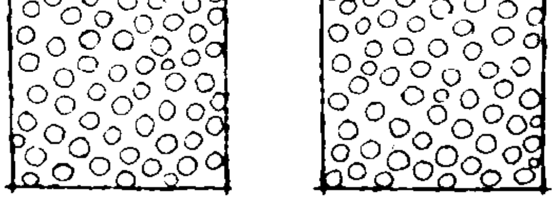
对于那些含有视觉概念和视觉联想作用的要素，艺术家们的确有着高于常人的认识能力，但决不能只凭天赋。要不断地努力提高敏感性，增长才干，观察生活，才能创作出意味深长的，足以鼓舞斗志、激发感情的作品。

不需要通过题材的其它作用，质地本身就能产生一种揭示内在诗意的暗示力。摄影家只要能表现出对有形物体的丰富的感受，他就能再现它们的赏心悦目的激情和美感。

六、工具和质地

下面是一系列的练习，可以增长你对质地的认识能力和欣赏能力。

用钢笔或铅笔画几个正方形，每边之长大约一英寸。



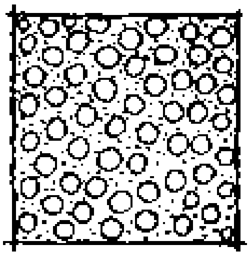
图一九六

在头两个正方形中画满圆圈，使其大小和密度大致相同，但不要排列成行。

然后在第二个正方形的圆圈之间画上小

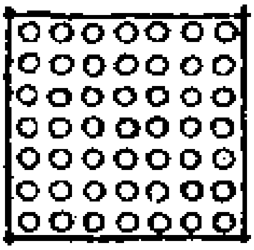
点。观察它的质感有什么不同之处。

在这个阶段研究质地，不要和自然存在的任何物体联系起来。我们的目的只是培养一种敏感，去体验各种质地的有趣变化。



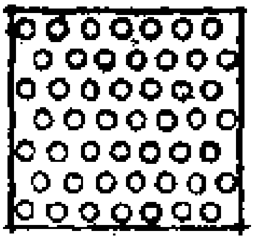
图一九七

哪怕一点点变化都会产生不同的效果。现在，我们不要随意乱画，要使圆圈横竖成行。



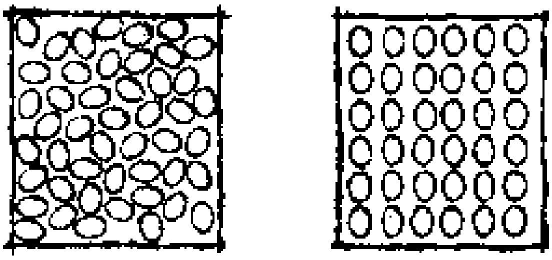
图一九八

使圆圈交错成行，质地的变化又自不同。



图一九九

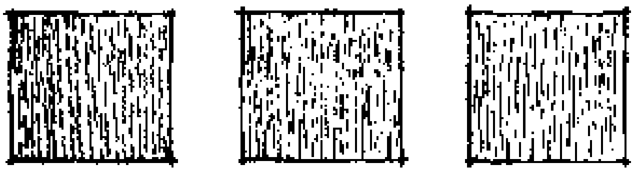
再用椭圆代替圆，在一个正方形中随意画满椭圆，而在另一个正方形中则排列整齐。



图二〇〇

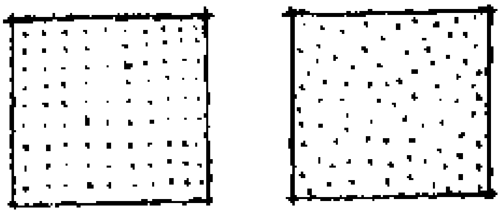
下面试验用各种不同的形状及其组合，构成各种各样的质地。

用线条：



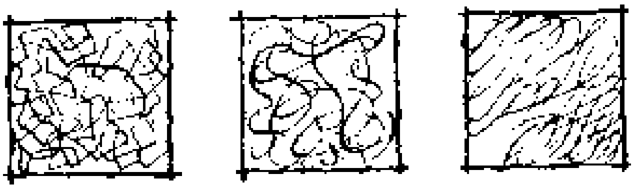
图二〇一

用小点：



图二〇二

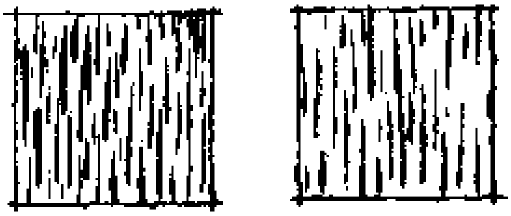
随意勾画：



图二〇三

使用不同的工具；蘸上墨水进行试验，看看结果如何。

用刷子：

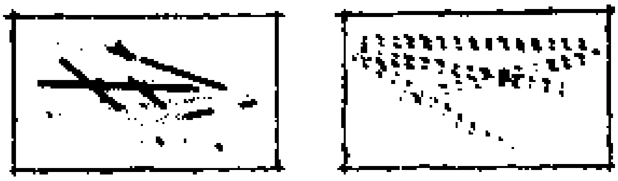


图二〇四

用枝条：

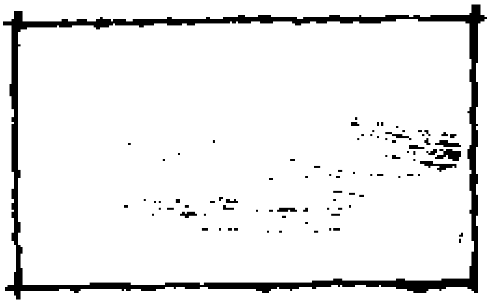
图二〇五

用小链条：



图二〇六

或用羽毛：



图二〇七

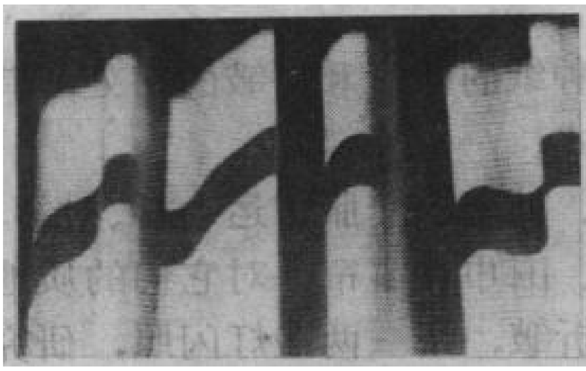
你所创造的任何质地，无论看来多么稀奇古怪，都不要轻视。说不定在什么时候你会在自然界里发现和它一模一样的东西。

七、自然界的质地

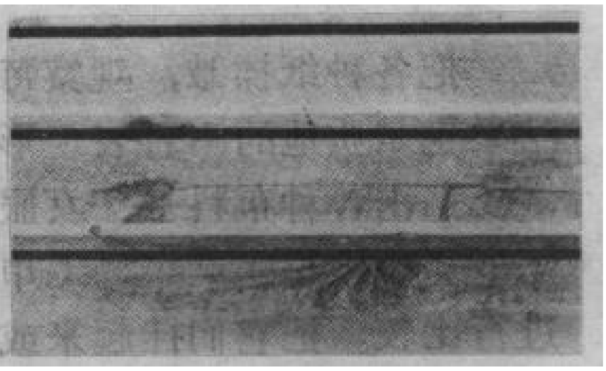
有了创造性的意识，就能在平凡的地方发现重要的东西。一个人必须十分留意周围环境中确实存在着的无穷无尽的质地。在你实际拍摄普通物体的质地之前，如果先做一些简单的练习，以便观察、识别和实际接触各种质地，这种做法是非常值得和大有裨益的。此后，你才有可能拍出大量的、生动地反映质感的作品来。

首先观察你自己房间里各种东西的质地。细看木制家具，观察这种木头和那种木头在纹理结构上有什么不同。在有些胡桃木、红木和桦木的家具上，极为精细的一层罩光漆能使外表呈半透明状，而且一直深入到木头的深处，展现出一幅幅犹如在表层下面浮动的木纹图案。

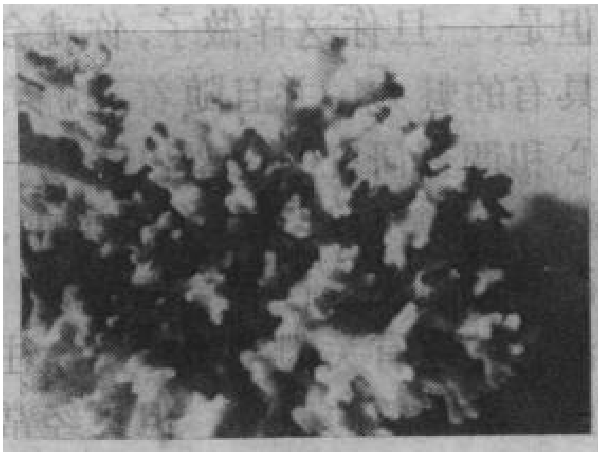
在你所研究的其它材料中，有各种各样的质地：崎岖不平的、粒状的、平滑的、粉状的、砂砾般的、片状的、布满灰尘的、砾石铺筑的、易碎的、绒毛状的或是毛发状的。它们都有哪些特性呢？通过实际触摸，体会一下下列物体之间的区别：布料和皮革、木头和纸张、黄铜和黑铁、涂漆的表面和抛光的表面。再用视觉帮助验证一下你的触觉，不需要做什么笔头记录，头脑中的印象是最重要的。



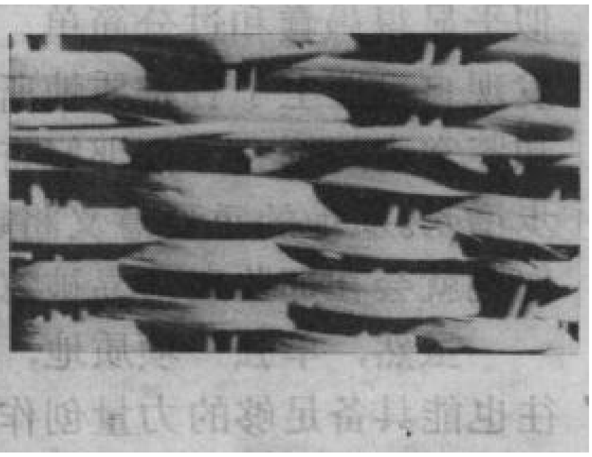
图二〇八



图二〇九



图二一〇



图二一一

然后，集中精力去体会某一类东西的特殊质地，以纸张为例。在你家里能收集到多少种质地不同的纸张呢？开始试验新闻纸、笔记本纸、证券纸、带封面的杂志纸、信纸、包装棉纸、圣经纸、擦脸薄纸、牛皮包装纸、蜡纸、冷藏纸、礼品包装纸、货币纸、相纸、吸墨水纸、索引卡片纸、作文纸、照片衬纸、书皮纸、糖果包装纸、包裹标签纸、糊墙纸和图画纸等。用手指抚摸它们的表面，比较它们的特征。用一个二十五瓦的反光灯照明，观察这些特征和投光方向的关系。观察每一种纸的视觉特征，是半透明还是不透明，粗糙或光滑，其独有的特征是什么。对每一种纸用什么角度照明才能体现你的感受，才能最好地表现纸的性质。

把各种纸揉皱，观察每种纸的褶痕和褶皱的凹处，其结果也是质地的一种表现形式。

选出各种布料——女服、外套、套服、运动衫、衬衫、短外套、帷幕、桌布、毛巾、围巾和窗帘，对它们的质地进行比较。把它们挂起来或折皱，用一两盏灯闪照，研究不同表面的质地、皱褶的特性以及反光能力。

像大多数培养敏感性的练习一样，对质地的这些探究似乎显得愚蠢和过分简单。但是，一旦你这样做了，你就会发现自己迷上了各种质地所具有的魅力，并且随着理解力和鉴赏力的增长，你那好奇心和调查研究的愿望也将进一步增长。质地的重要意义将越来越清楚地展现在你的面前，你也就会在那些通常易被忽视的方面去进行探索和钻研。

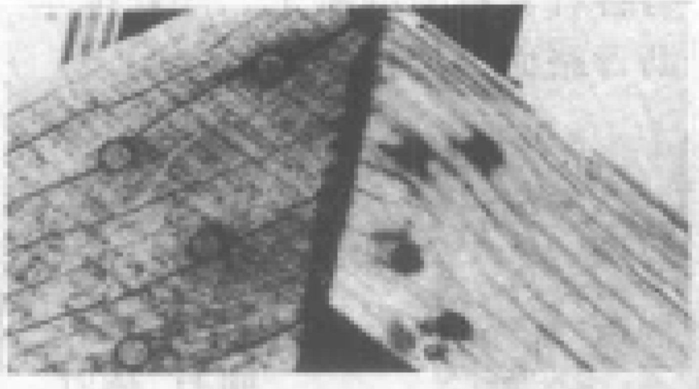
虽然，单独一项质地，没有其它有关因素的衬托，往往也能具备足够的力量创作出一幅有趣的照片，但更经常的情况是形状、线条、明暗等多种品质增强了美的情趣，这种情趣又有力地强化了主体的质地。

选几块织物，要使它们的质地在镶配之后显得很美观，把它们摆在一起，注意突出它们的表面质地。布光照明时，要强调触感的不同。然后拍几张负片。研究印出的照片，确定你的成功之处，以及为达到预期目的还需要改进的地方。如果你偶然获得意外的成功，就要设法确定如何才能有意识地获得同样的成果。

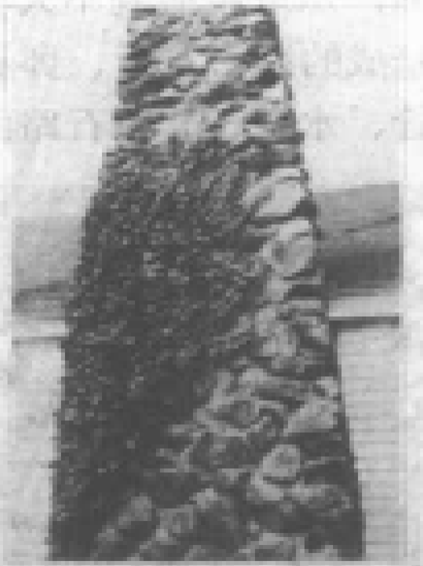
现在，你已经训练有素，可以到外面去探索那遍地都是的各种质地了。各种质地充满了我们的日常生活，如果人们不是有意地努力发掘它们，它们就会隐没在一片模糊之中以致视而不见。

试比较建筑物的墙壁和屋顶构件的质地，如砖、石、

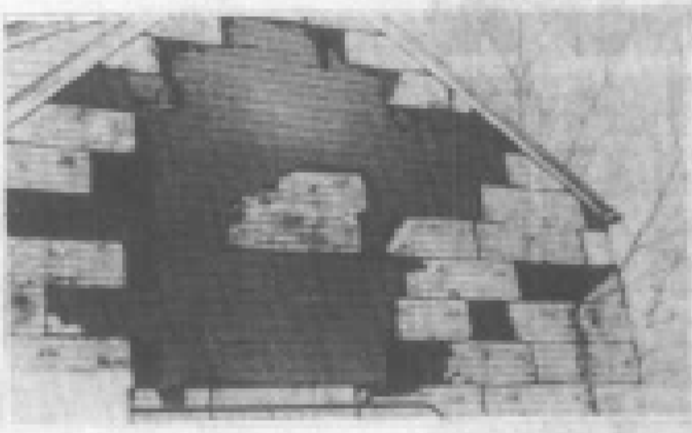
灰墁、木头、瓦片、盖屋板、混凝土、建筑用玻璃、金属，以及石板等。



图二一二

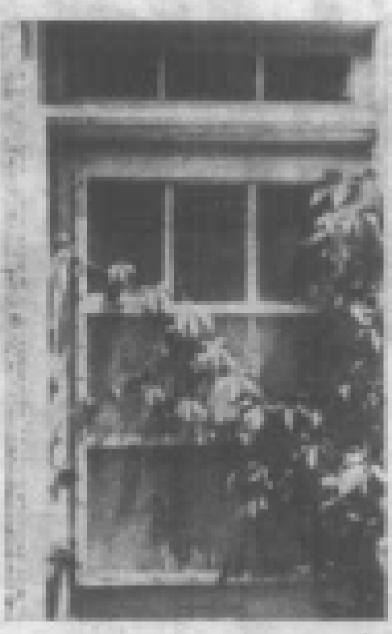


图二一三



图二一五

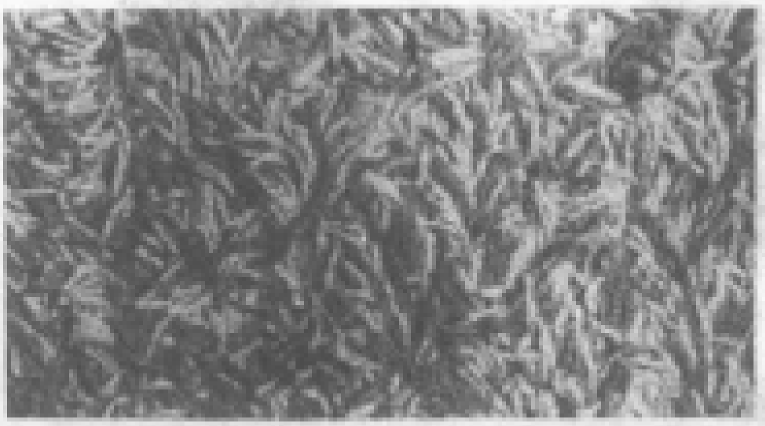
请观察在同一个建筑物上的那些吸光的质地和反光的质地的相互作用。



图二一四

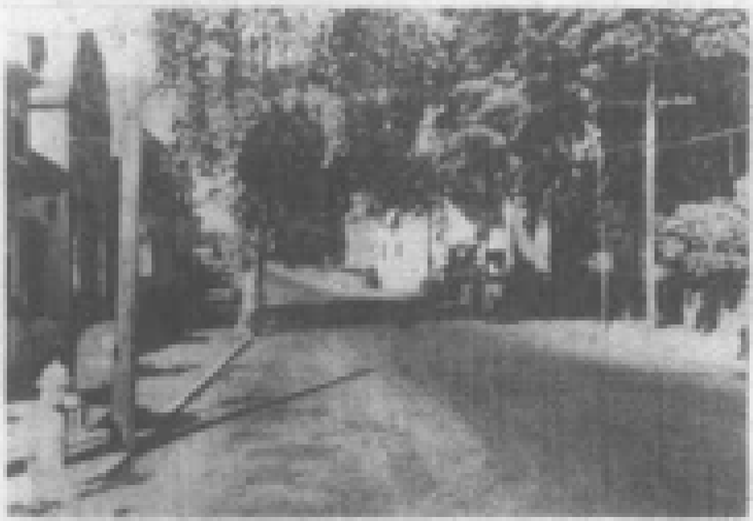
图二一六

人工修筑的马路、人行道和天花板富有各种有趣的表面，从最粗糙到不大粗糙，从不规则到非常规则。例如：踏成的路、石板、卵石、有各种骨料的混凝土、陶瓷排水管、水磨石、碎石路面、沥青路面、地板和地毯。

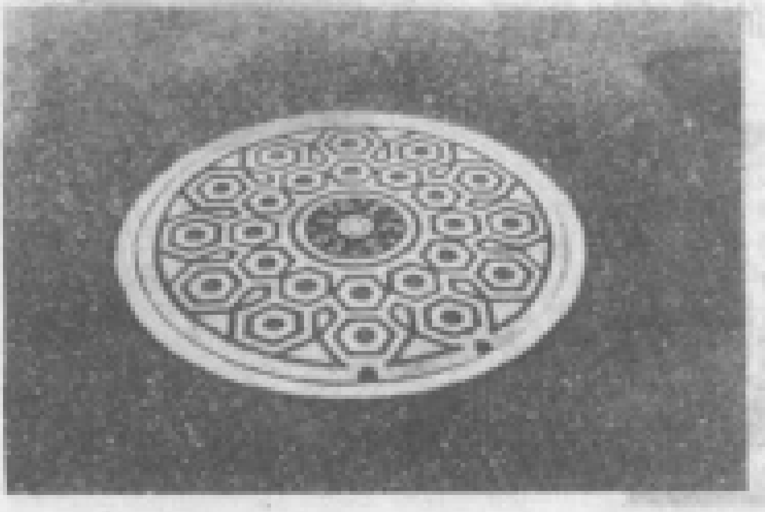


图二一七

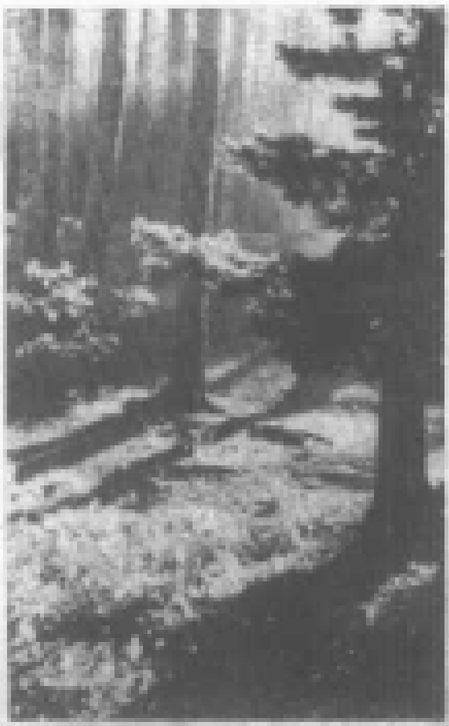
现在，你来观察迷人的自然地面——砂、卵石、树叶、石子、草、苔藓、泥土、干湿土壤、雪——这一切混合在一起，形成无数的质地。



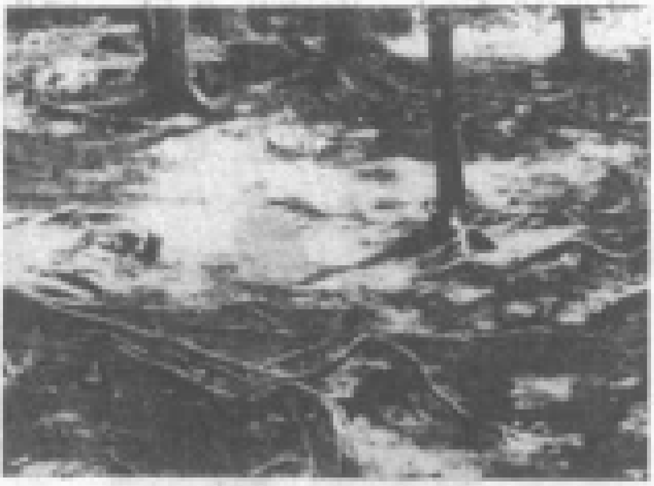
图二一八



图二一九

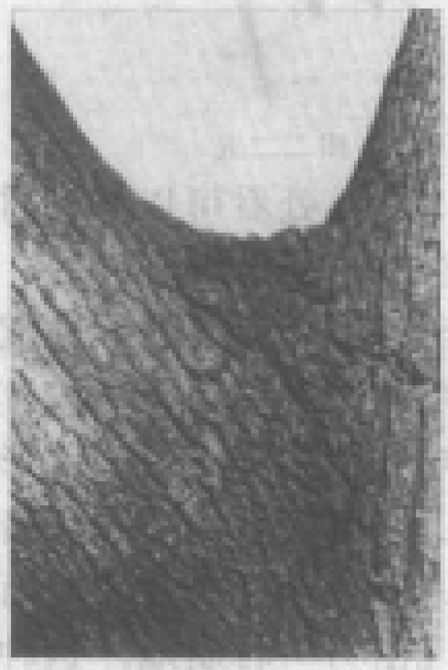


图二二○

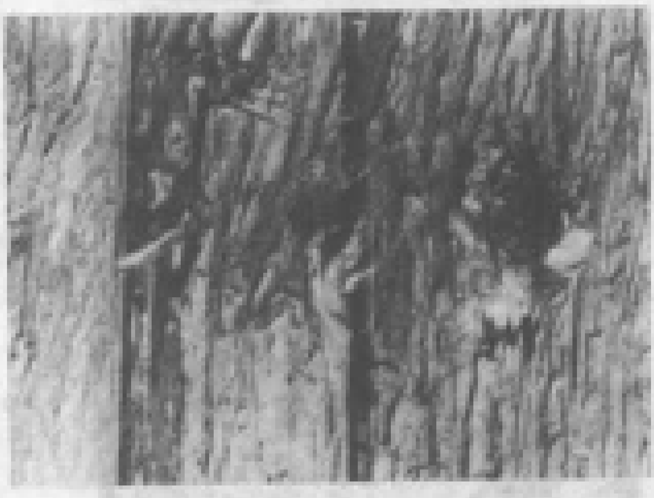


图二二一

有些不习惯于细致观察的人会认为这些树皮不过都是一般的粗糙表层，相互之间没有什么区别。而有辨别能力的人则能识别它们那些具有美学



图二二二

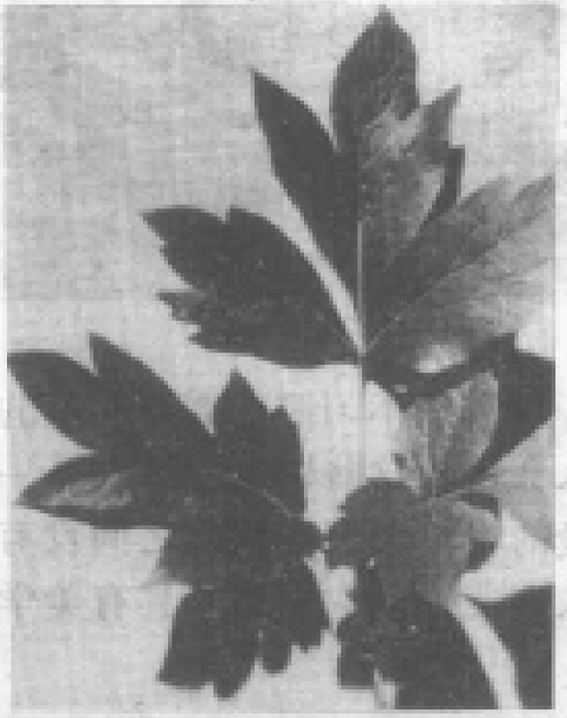


图二二三

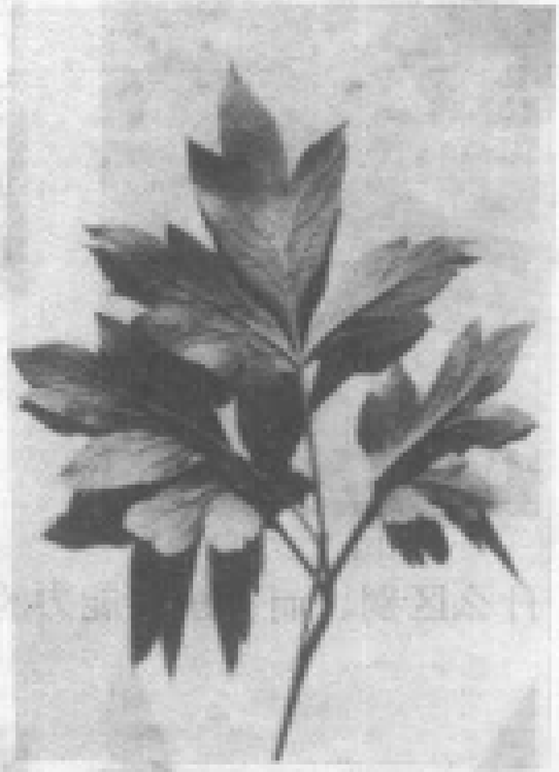
和植物学情趣的差异。

同种树叶正面和背面的质地不同，不同树种的树叶不

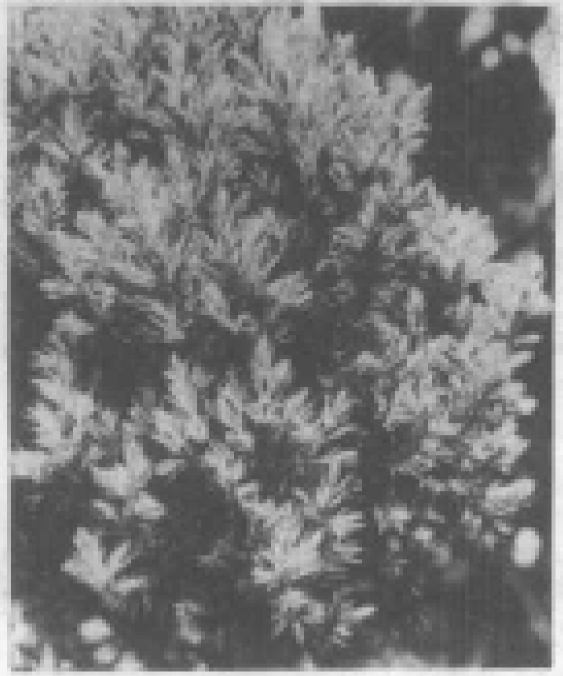
仅形状不同，质地也各异。如果我们走到相当远的地方去观察一簇树叶，还能看出群体物质之间一种新的质地关系，这又和单个叶片的质地大不一样。



图二二四



图二二五



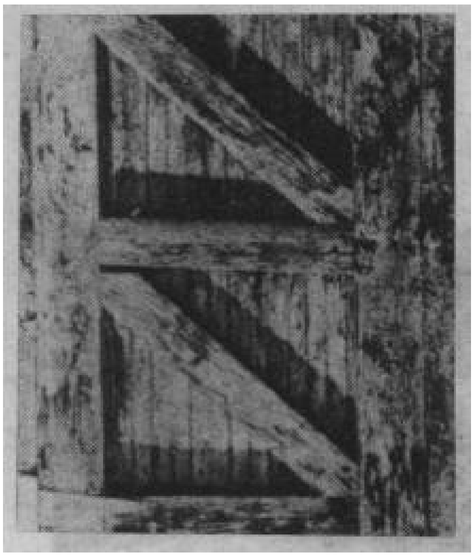
图二二六

从远处看可以看到树的全貌，而个别的叶片，甚至一簇簇树叶的质地就不是趣味中心了。一簇簇树叶的群体现在是和形状、线条、立体感和明暗等方面密切交织在一起而呈现出另一种质地，这种质地和同一树种的其它树木的质地是相类似的。再对比另一种树种，则两种

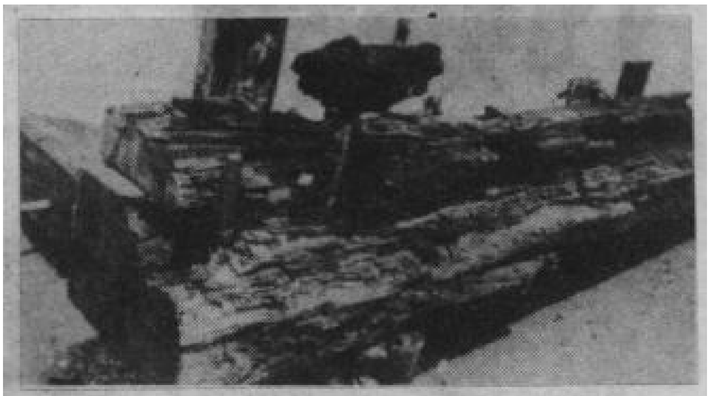
树的质地之间存在着鲜明的对比。叶片的大小、叶丛的疏密、花朵、果实、错落相间的方式、以及光的折射率等，都对质地的感受有着影响。

无叶之树也具有一种质感。请注意观察这种树的枝条构成的网状结构。

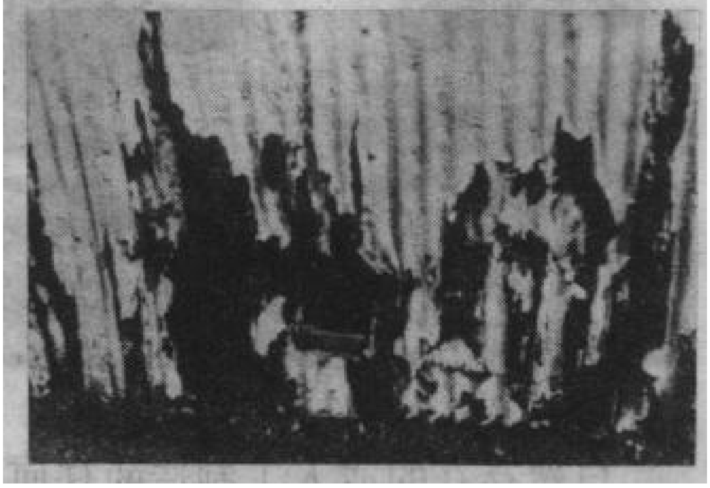
你继续研究下去，密切注视风化对下列物体的影响：老树桩、落地枯枝、中空树木、树上和石头上的苔藓、地衣和真菌。风化作用使人造物体受到损失，但实际上，它却给各种质地再添新妆，这时摄影是一大乐事。注意观察生锈的金属、剥落的油漆、变质的木板、腐朽的建筑、坍塌的船坞、倾倒的篱笆、遗弃的小船以及撕破的广告画等。



图二二八



图二二七

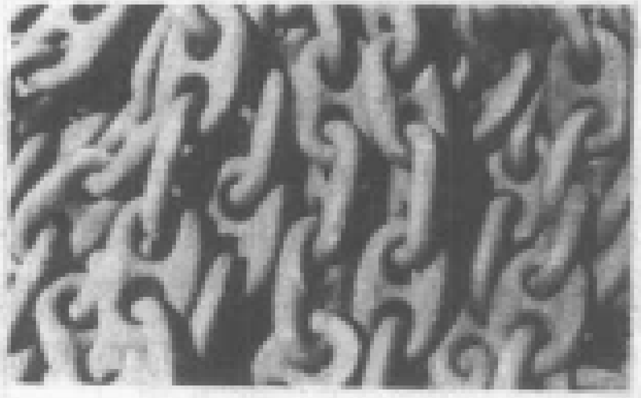


图二二九

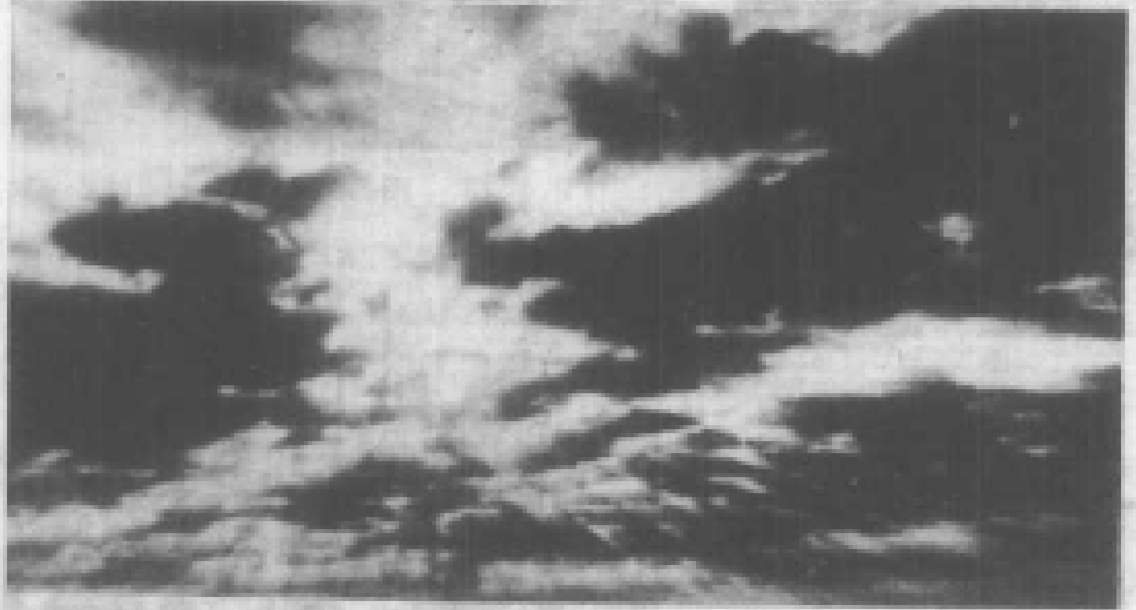
我们还要经常注意这一点：我们看到的各种质地并不都是亲身接触过的，因为有些是大型的群体，我们无法去触摸它

们。这包括大股的人群、遍地的鲜花、成堆的家具、大片屋宇、整群绵羊、墙上和广场上的大型雕刻、山坡上的茂密树林、水面上的闪光和阴影以及云层等。

图二三〇



图二三一



图二三二

自然存在的或人工制造的任何一种群体物质都是质感题材的最佳源泉。

除了偶然的情况，每一幅照片都回荡着摄影家的思想和感情。如果你在观察中对自己的观察对象产生数种感受，你的照片一定能反映出多种激情，这会使你的照片更有观赏价值。因为质地常常是和触摸、声音和味道密切相关的，所以你把各种感觉综合得越多，你的创作想象力就越富于个人风格，你所反映的意图就越接近客观事物的真实性质。

不要只满足于客观地再现主题，而要想方设法用夸张手法去反映你所认为最有意义的质地或其它方面的特征。

第六章　立　体　感

人们只要看看汽车展览或帆船展览，就会认识到人类对于有趣而美好的造型是多么敏感。就像过去欣赏优秀雕塑和建筑一样，人们现在也开始欣赏比例、凹形和凸形的各种变化了。这种对外形美的欣赏已经超出了对交通工具自身功能的要求，因为，交通工具的外形设计可能只是考虑到空气阻力和有效空间而已。人们很容易理解，为什么纽约市一家享有盛誉的美术馆曾一度把几部精致的汽车作为现代雕塑艺术的杰出范例拿来展出。

同样，对于许多实用工业产品的设计，包括电冰箱、面包烤炉、洗衣机、电视机、食物搅拌器、家具以及各种工具的设计，人们也有类似的感受。人们不仅欣赏它们使用方便，也欣赏它们的造型美观。

图一三三

这绝非新的社会现象。自远古文明以来，造型优美的物体就一直受到推崇。最初，好看的石头、长矛、投镖、棍棒、篮子、泥罐都成为珍藏品。后来，随着文明

历史的发展，雕塑、墓冢、建筑物以及家具等都加入了这个行列。尽管给这些东西加上了装饰品，但人们首先注意的还是那些动人的立体造型。

一、空间对气氛的塑造作用

在人类文明的早期，原始人认识到某些洞穴的空间能够使人产生某种情绪。有些洞穴看起来高大庄严，造成一种神秘奥妙的气氛。有些则能引起宁静、舒适的感觉，使人愿意把它变为家园。还有一些蕴蓄险情，诱人探索。有些空间则散发出阴郁凄凉的气氛，只适于留作坟墓。

空间是指一个包容物中的内容，空间里含有一定量的气体、液体或者是真空的，它们被容纳在包容物中，并和包容物的形状相一致。由于它不是固体形态的，而且其线度随着包容物的线度而发生变化，所以人们很难把空间纳入立体形状的定义中去。

但是对于艺术家来说，空间和形状之间有着共同的内容需要考虑。因此，我们确定了“立体物——立体感”这个名词，它包括了“空间”和“形状”两者的意思。

二、在平面上表现立体物

在一个平面上，像在纸张、画布或灰泥墙面上，如何表现立体物，这是许多世纪以来不少伟大的思想家一直在思考的一个课题。和其它手段相比，摄影术为此提供了最为满意的解决办法。然而，要把立体物作为一种艺术感觉表现出来，却有很多问题有待研究。

优美的立体物除了给人以良好的触觉感受外，还蕴蓄着许多乐趣，最受盲人的赏识。盲人通过触觉，摸索物体的形状，追寻物体的高低起伏，体会它的厚度和曲折，探索它的凹陷和孔洞，并从中得到极大的满足。他们虽然看不见，却能了解空间的特点，并产生和明眼人极为相似的反应。

由于立体物是一种既能看到，也能摸到的东西，又具有引起情感反应的力量，所以了解立体物的本质就成为摄影构图学中必不可少的一项内容了。

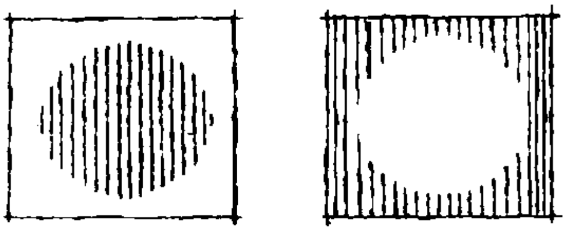
三、实心立体物和空心立体物

石头、木头和混凝土是实心的立体物，茶杯、饭碗、贝壳和房屋是空心的立体物。当然，要给一个术语下严格不变的定义是不可能的，也不必力求多么精确。例如，石头本身确确实实是实心的立体物，但却可以筑墙成屋，这房屋又成了空心的立体物。玻璃碗和陶瓷花瓶显然是空心立体物，它们往往有不同形状的厚壁，这厚壁本身又属于实心立体物。

四、形状和立体物

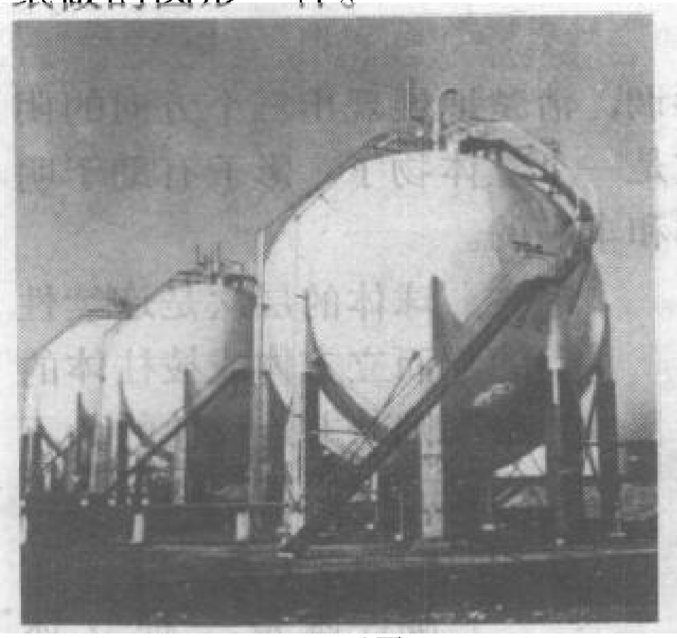
人们往往错误地把立体物当作形状来看待。形状是平面的，没有可见的厚度或深度。而立体物最明确的特点就是它有厚度。

从纸上剪下一个圆形，不管质地如何，也不论表面如何装饰，终究只是一个形状。



图二三四

一个球体的轮廓，无论从哪个角度观察都是一个圆形。在一定的光线条件下，特别是使用背面光和正面光的时候，球形的特点消失，结果看起来成了一个平面圆形，像纸做的圆形一样。



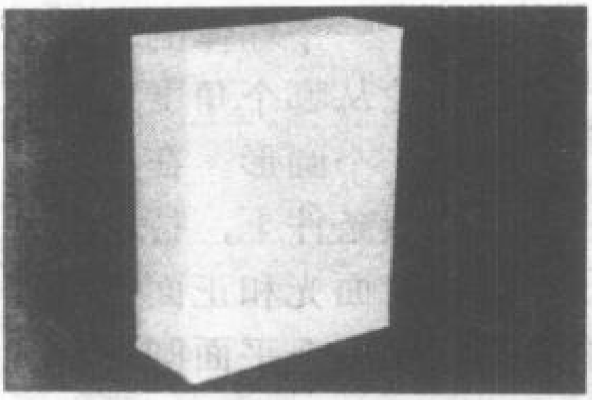
图二三五

在另外的光线条件下，球形的特点便突出了。

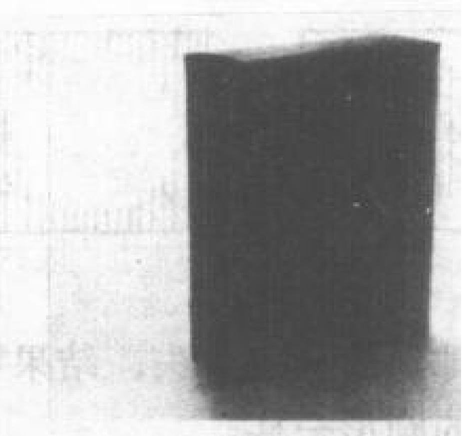
研究一下明暗层次可以得到不少有益的启示；明暗层次能给人造成球体感而不是平面感。同时还要弄清楚如何避免平面感而表现立体感。

请看图二三五，注意强光是如何射在每个球体左半部的边缘附近的。左半球虽然都是亮调，但光的影调向各个方向逐渐暗淡下去，直到边缘；在右半球上，影调继续变暗，到右侧底部变得最暗。这是暗部的最低端，它集中在右侧边缘附近。周围物体上的反射光射到阴暗区域，又照亮了右侧边缘。

我们研究立方体或矩形棱柱体之后，可得出类似结果。尽管对棱柱体的线性分析表明，这里可以看出通常透视现象所体现出来的深度和体积，但在一定的光线条件下，特别是在直接的正面光或背面光的照射下，棱柱体给人印象只是一个平面的形状。

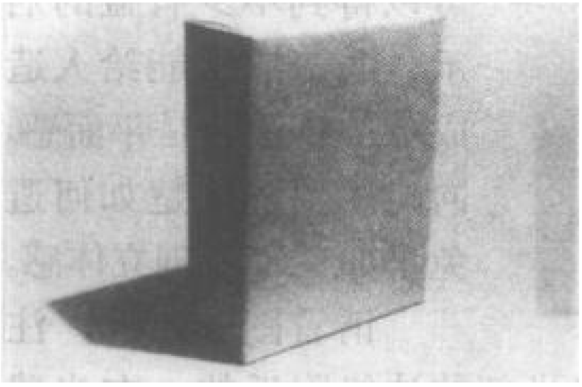


图二三六



图二三七

如果通过照明区分影调，清楚地展现出三个方向的阴暗面，就能清楚地看出这是一个立体物了。影子有助于明确显示一个物体是实在的和丰满的。

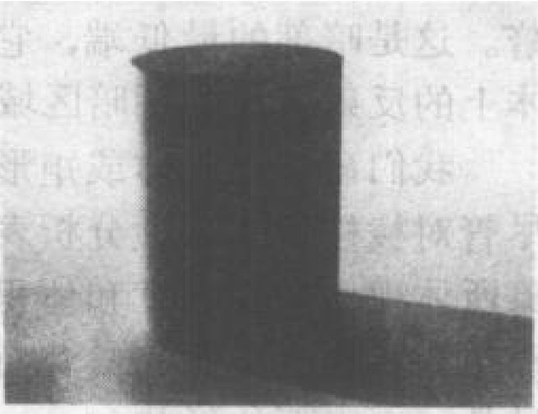


图二三八

球体的层次是连续性的，而立方体或棱柱体的层次则是非连续性的。不连贯的层次变化能显现出平面的各个边缘。

圆柱体是一种立体物，它既有连续性的特点，也有非连续性的特点。它那椭圆的轮廓部分就象立方体的透视线条一样，很难完全隐藏它那三线度的性质。

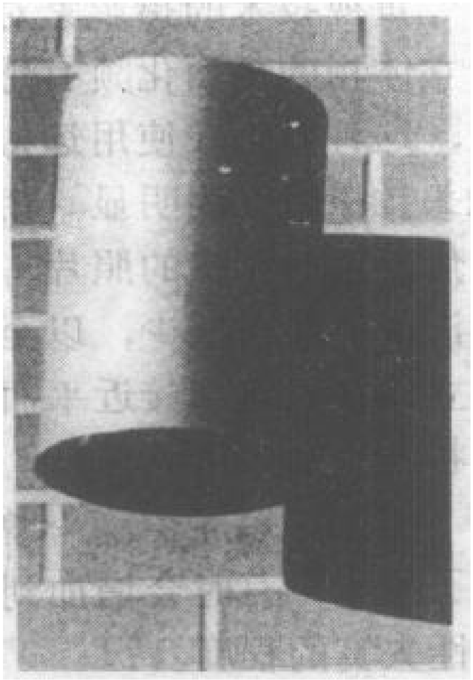
图二三九



图二四〇

然而，这些图形显现出相对的平面感，使它们更接近于平面形状，而不大像立体物。

当加以照明而显示其立体特点时，我们能看到它曲面外表的影调层次是连贯的，而底部表面层次则是不连贯的。



图一一四

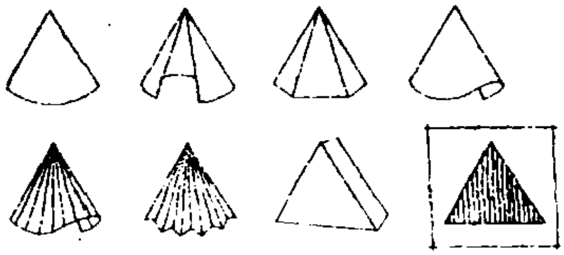
还要注意：强光部分是在亮面的边缘附近。但最暗的部位并不是正在右面边缘上，而是在边缘附近。边缘是被周围物体向暗处反射的光照亮的。

当看到具有不同影调层次的球体、立方体和圆柱体照片时，我们的眼睛会向脑子传送一种形体的感觉，这种感觉和我们触摸这些实物时的感觉是相似的。对于我们这些生活在二十世纪并习惯于在平面上表现立体形体的人来说，除了会产生这种明显的感觉之外，不会有什么特殊的反应了。而一百五十年以前，这种立体的感觉会被认为是不可思议的，就象在立体镜中第一次看到物体的深度一样地不可思议。

五、意义不明确的轮廓

当我们认识到从很多不同的形体可以得出一个同样的轮廓图形时，便会明白两线度形状的表现力是不充分的。

图一四



但是对于一个摄影家来说，这并不一定就是个缺陷，摄影家倒可以因此获得更灵活的表现手法和更丰富的表现机会。把外形类似的形状和实际的立体物并放在一起，加以照明，所得结果将是很有趣的。

图二四三

重视技术的摄影家对于立体物的平面化颇有感受，这种效果在使用远摄镜头拍摄时尤为明显。用长焦距镜头拍摄的照片，其深度感显著减少，以至于立体物看起来接近平面形状。

相反，短焦距镜头增加了景深，有时会增加到线性失真的程度。

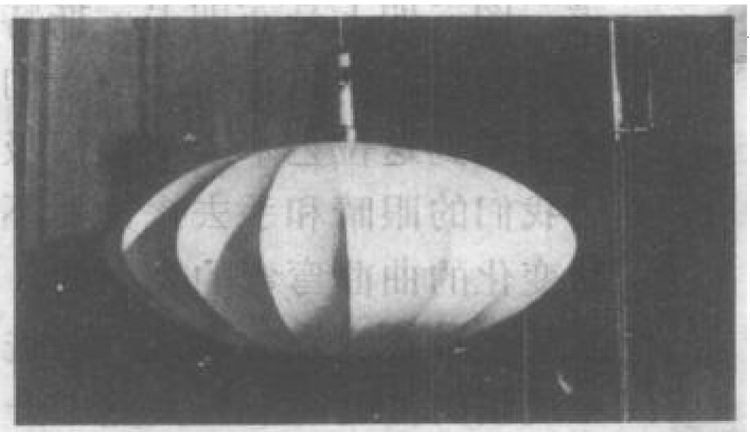
六、立体性质的表现

为了加强对立体感的理解和鉴赏能力，不妨在你的附近选出各种各样的物体并努力表现它们丰满的立体感。花瓶、盒子、灯座、装饰品、瓶子、罐子、废纸篓、小收音机、玩具、儿童积木等等都是很好的观察对象。尽量寻找不同轮廓和不同形体的物体以便于研究。

开始时，只研究单个物体，看看以什么视角进行观察才能最好地表现它的立体感。如果它的造型是不规则的，则可加以转动，找出一个你自己认为最满意的角度，以便充分表现它的总体。然后加以照明。但照明不是为了突出

边缘的轮廓，而是要突出形体。光线要集中在边缘之间的隆起和凹陷处。一般说来，全部设备只用一个光源加上一个白纸反光板就足够了。

待布光满意之后，通过相机的毛玻璃或取景器仔细研究照明对象，作一些调整，以便增强立体感。凡能使你受到感动的研究结果总是值得拍成照片的。这不一定是为了展出，而是为了验证你对立体物的感受，并确定一套记录这种感受的拍摄方法。



图二四四

图二四五

直到不久前，雕塑的实践还是按照绘画的传统方式，只限于表现人物、动物和物体。对雕塑特点的欣赏主要根据其逼真程度，体态的动感以及感情的形象表现。

但是，很多观赏者都会情不自禁地去注意他们认为不属于雕塑的那些特点。他们不仅忍不住想触摸一下材料的质地，并且还想用手到处抚摸，去感受那有趣的外形，体会一下它的起伏、凹陷、弯曲、薄厚变化，并探索它的孔眼。很多人从石头、木头、陶瓷

图二四六

图二四七

或金属的材料特性中，从它们上面显而易见的颜色、纹理和质地中，不仅发现有视觉上的美感，而且还体会到触觉上的美感。

现代抽象派雕塑能够满足这些感官上的要求，而又故意不去理会过去关于逼真的要求。图二四七是布朗卡·斯特恩的石雕。从这个作品中我们能感觉到这位艺术家是如何吸引我们的眼睛和手去探索那不断变化的曲曲弯弯的表面的。这是一种探索性的尝试：滑进不规则的洼处，然后，突然上升到一个波峰似的隆起处，随后又穿过孔道。随着我们的手指在物体表面徐徐前进，不断地由于新的诱惑和内心的冲动而变换方向时，我们会体会到整个物体的轮廓是变化莫测的。

摄影家要想表现一个优美的立体物固有的视觉美感，就必须首先学会欣赏它，如果可能的话，首先通过触摸，然后再通过视觉观察。尽管现代抽象雕塑品是很好的启蒙手段，但它们毕竟是难以得到的；要是参观者在美术馆里擅自触摸陈列的雕塑品，服务人员会立即制止的。

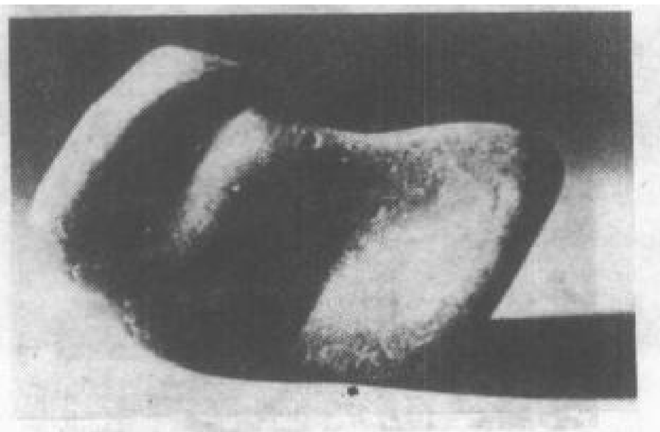
卵石和小石子的形状变化无穷，利用它们培养敏感性

会使你流连忘返。物色一些带有孔眼的从不同角度观察时具有不同外形的卵石。有些石头上有深深的锯齿和耐人寻味的隆起、凹陷、蜂窝或小丘，有些则是带圆形的平扁石。我们会情不自禁地转移兴趣，而去欣赏它们的色调、质地和反光特性，所以要克制自己的闲情逸致而集中研究它们的外形。

在对它们的外形有了一定的感受之后，选出一块拳头大小的石头，通过触摸和视觉观察再研究它的形体。这样做会培养出你对石头特点的感觉，并在头脑中确定你喜欢拍摄的那些特定形状。

现在，把石头放在一个简单的背景上，加以照明，作进一步研究。不断地变换背景的色调，使之满意：既不要反差太强以致夸张了石头的轮廓，也不要反差过分相近，以致石头和背景难以区分。

先用一个光源，用反光板来调节影子。以后，如果必要，就再加一个光源，目的是用明、暗手法来表现你感觉中的形体。一旦找到了满意的布光，足以表现出你的触觉感受时，便可通过你的相机取景器仔细地加以验证。等你完全满意时，就拍成照片。



图二四八

在转动石头和试验布光的过程中，你可能会发现，有些新的外形十分动人，可以和你最初欣赏的外形媲美，甚至更胜一筹。这时，一定要进一步研究你的新发现。这才是创作的实

质。从确定课题，到培养敏感性和对普通的物体有深刻的认识，需要花费一定的时间。但是一旦闯过了这一关，你会得出不只一种，而是多种有价值的构图方案——你并没有虚度时光。

图二四九

现在可以到野外或公园里，在树干、树枝和裸露的树根中去探寻有趣的立体感。你凑近树木，就会发现那些远看像圆筒似的树干却原来千姿百态，形状各异。有些形态是因为枝杈和树干自身的盘根错节而形成的。另一些形态之间的差异则更为明显，是天气、昆虫、兽类以及病虫害留下的创伤。

图二五〇

在现代雕塑中，你会发现一些具有强烈的视觉效果的造型、凹陷和切痕。同样，在摄影方面仅仅强调物体形态及其质地变化的照片也可以成为优秀作品。

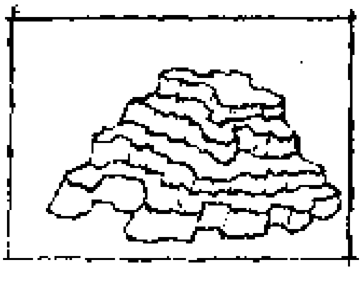
遗憾的是，许多摄影家的习惯是只注意拍摄题材，而忽略了在挖掘题材和表现手法这两个方面，视觉感受才是最本质的东西。他们把自己对树木的观察局限在对一般特点的识别上，通过树干、枝杈和树叶的特点，看它们是那一个树种：是柳树、橡树、榆树、苹果树、松树还是枫树。很多人对于每棵树本身的特色无动于衷。

一棵树可以做为题材用来研究如何表现感情、精神、理性和设计构思。这棵树能提供多种多样的形状、线条、立体感和质感，以及色调层次，要想充分表现这些方面，恐怕要花费大半生的岁月呢。

这个道理不仅仅适用于一棵树木。几乎任何一个自然物体或人造物体都具有许多可以发掘的特质，可用以拍成优秀的摄影作品。在这里，你能赋予拍摄主题的东西要比这个主题展现给你的东西重要得多。你对于形状、线条、立体感和质感的感受越是敏锐，你就越加不必去专门搜寻有趣的拍摄题材，因为有趣的题材在你的周围比比皆是。

七、用轮廓线表现立体感

表现立体形态的一个方法是造成阴和影。如果是不规则的形状，像大块成层岩那样断断续续的，则可以在表面上勾画轮廓线，这是表现立体形态的又一种方法。



图二五一

像图二五一中的成层岩，由于线条明显，轮廓线的前、后运动表现了凸凹变化。有时把轮廓线以及阴和影结合运用，比

各自单独使用时，能表现出更强烈的立体感。

被水冲到岸边的木头是研究立体感的又一种好材料。水流的冲蚀使它们的外形变得柔和，形状更为复杂，凹陷、裂纹和孔洞也更加突出和显著。往往，由于水流冲掉了无关紧要的小枝杈后，会给木头留下一些奇特的轮廓；而这些轮廓又给复杂的立体形态增添了奇妙的线条形式。我们说这种立体形态带有复杂性，是因为这些形态必须通过明暗处理和利用木头的轮廓线这两个方面才能表现出来。这些线条是在长期浸泡后又经干缩的过程中形成的。

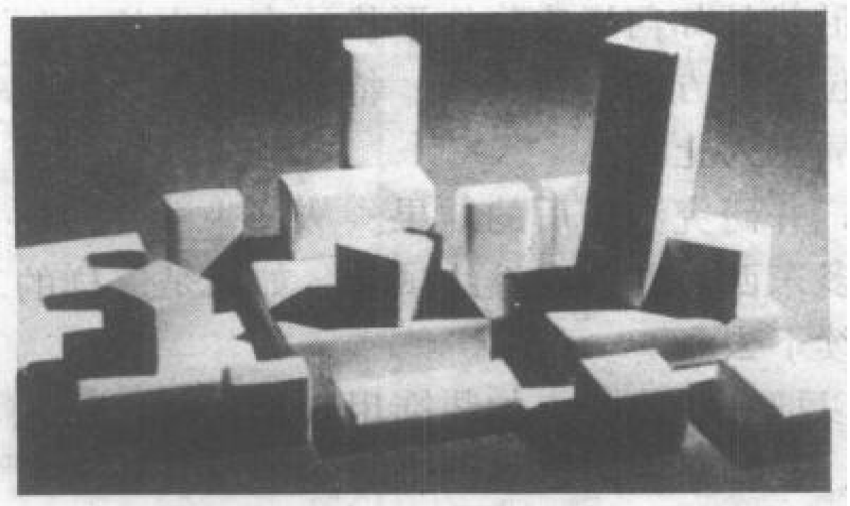
图二五二

八、立体物的相互关系

研究单个物体的立体感会体验到它内在的魅力。当我们开始探索立体物之间的关系时，就更入迷了。

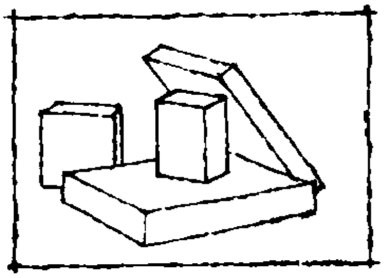
收集七、八只盒子，它们的大小、比例和几何图形应该各不相同。为了避免因色调和质地不同而给研究工作造成麻烦，可用同样的或相似的纸张把盒子包起来。甚至可以自己动手用卡片纸板做一些盒子。这些盒子在各种摄影实验中都会用得到。把木块用纸包起来同样可以做成盒子形状。

现在把这些盒子好好布置一下，主要目的是要获得满意的立体物的相互关系。先用两三只盒子布置，必要时增加或更换一些盒子。让大的盒子衬托小的，高的衬托矮的，横的衬托竖的，长方形的衬托圆筒形的。注意观察使用几只同样大小的盒子会产生什么样的效果。



图二五三

把两个盒子摞起来，使其轴线方向各不相同。有些盒子可以斜放，从而进一步造成方向的变化和空间的伸展。



图二五四

要把盒子组合得很巧妙，使观众总想围绕着它的四周去观看，而不要只拿正面来吸引人。但无论如何不要弄得太复杂。

这种娱乐方式可增强摄影者的感受能力、创造发明能力和探索精神。有些最动人的照片往往正是得自这种简单的方法和试验活动。

当你对自己的布置感到满意时，便可开始布光，以便表现纵深。试着把一个物体的影子投到另一个物体上去。看看长方形的影子落在圆筒形纸盒上时，是如何加强了筒状物的圆形感的。每当你组成了一个特别动人的画面结构时，就要通过取景器研究其组合情况，再加以调整并拍摄

下来。

再找一些具有几何图形的物体，如水皮球、漏斗、角锥体和碗一类东西，把它们和前边使用的物体组合起来。突出各立体物之间的相互区别。在照明下，把一个立体物的影子投向另一个不同形状的立体物，继续试验投影的效果，看看影子的形状是如何影响物体形状的表现力的。然后，变换大小、位置和方向，使构图，特别在立体物的相互关系上，达到满意为止。

曝光、洗印，并研究洗印后的结果。从这些试验中你很可能会学到很多东西，并愿意继续试验。如果是这样的话，请你务必继续下去。

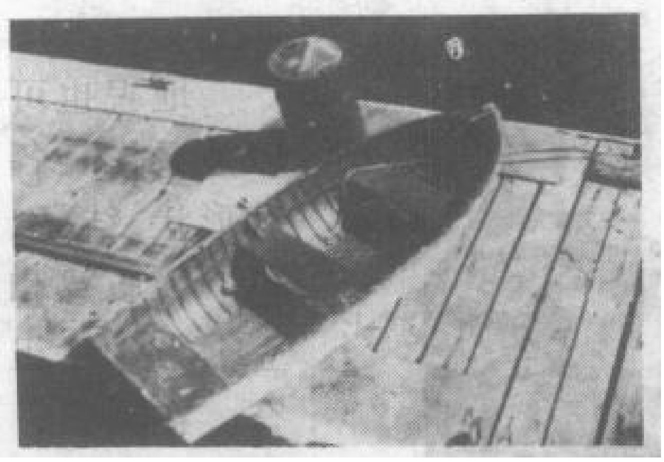
下一步，可以把一些静物，如装饰用盒子、花瓶、花盆、水果、蛋类、壶和平底锅之类组进构图中。土豆、黄瓜、西葫芦、葫芦、南瓜、鲜胡椒和甜瓜都是研究立体感的好材料。只要你的目标是集中研究这些物体之间立体感的相互作用，而不是从室内装饰或烹饪的角度来布置它们，那么你对这些物体的布置和拍出的照片就会有更大的兴趣。把上述的实用物品变换一下，着手拍摄一般的题材，像食品、乐谱、艺术品、文具、时装、书籍或金属器械。根据主题的需要把有关用具布置在一起，可以创作出各种构图来。

九、户外题材的立体感

现在，只要迈出一小步，便可以从研究静物构图发展到研究人造物的组合了。我们对周围环境中的人造物是如此的熟悉，以至很少去注意它们。首先，物色一些几何形

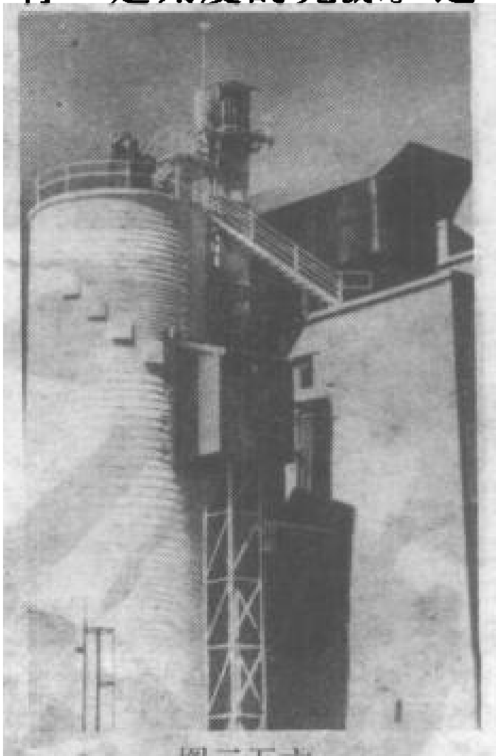
状；在有了更多的经验和信心之后，可以寻找一些非几何形状的物体。在城市里能找到这种材料的理想处所是在房顶上面。那里，有和通道、排烟、储水、空调等有关的各种几何结构。楼群、建筑物的某一部分、胸墙、阳台和塔楼都可作为这些形状的背景。

工厂和工业建筑群常常由稀奇古怪的几何形状的结构组成；煤气储存厂、充气圆屋顶、农场建筑（特别是有锥形顶棚的圆柱形地窖）、铁路设施和建筑以及各种塔台都是研究立体构图的极好题材。水滨的商业区和游乐区也是很好的研究对象。



图二五五

在你通过照明试验立体物的构图时，可能已经注意到，要表现立体感，最有效的照明是有一定角度的光源。这个道理也可以应用于户外的构图研究中。如果你的目的是专门为了表现立体感，那么，你的拍摄时机就要选在上午或下午较为适中的一段时间里。这时阳光是斜射的。



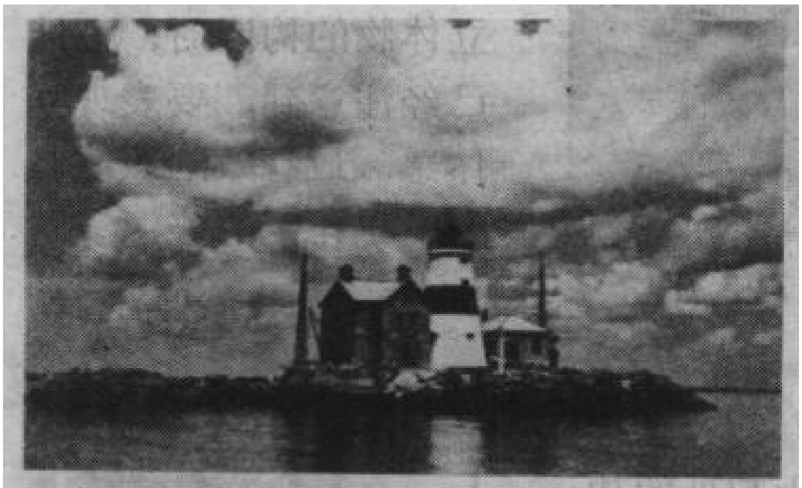
图二五六

我们所见到的或接触到的一切物体都是立体的。最细的金属丝，最薄的纸张都有可感

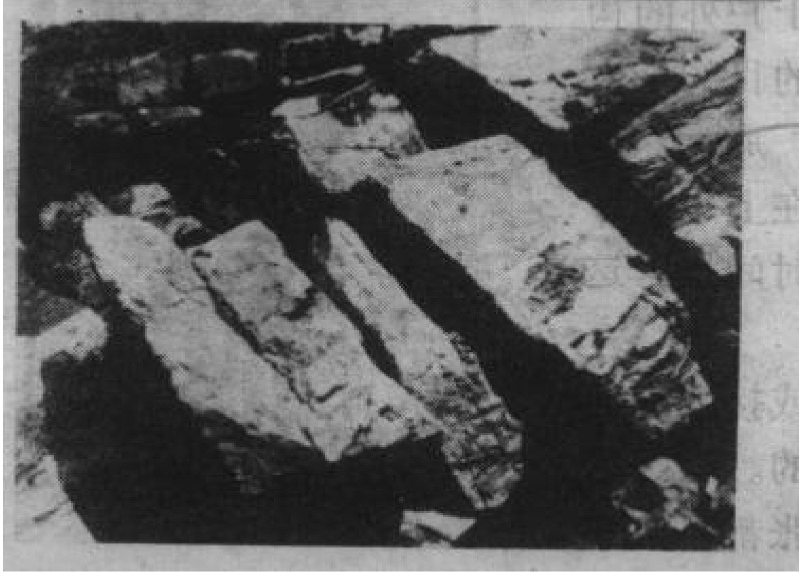
的厚度和体积。可供研究立体感的物体是无穷无尽的，无法一一列举。

十、自然界的立体感

摄影家对云彩有特殊的兴趣，因为它们的形状千变万化，并能激发人们的情感。云彩有时象各种线条，有时呈色调均匀的大团，有时变成明暗不同、质感各异的细缕，有时又是大片的平面形状。积云和积雨云则形同怒涛。云彩时聚时散，变化无穷，为摄影家提供了取之不尽的创作源泉。



图一五七



图一五八

地貌也可以被看作是各种形状、线条、色调、质感和立体感的组合。在圆石、砂丘、风化岩石、溪谷、山峡和冰蚀山谷这些静物之中也可以找到动人的立体感。除了供科学研究用的一般地文学照片以外，人们能够

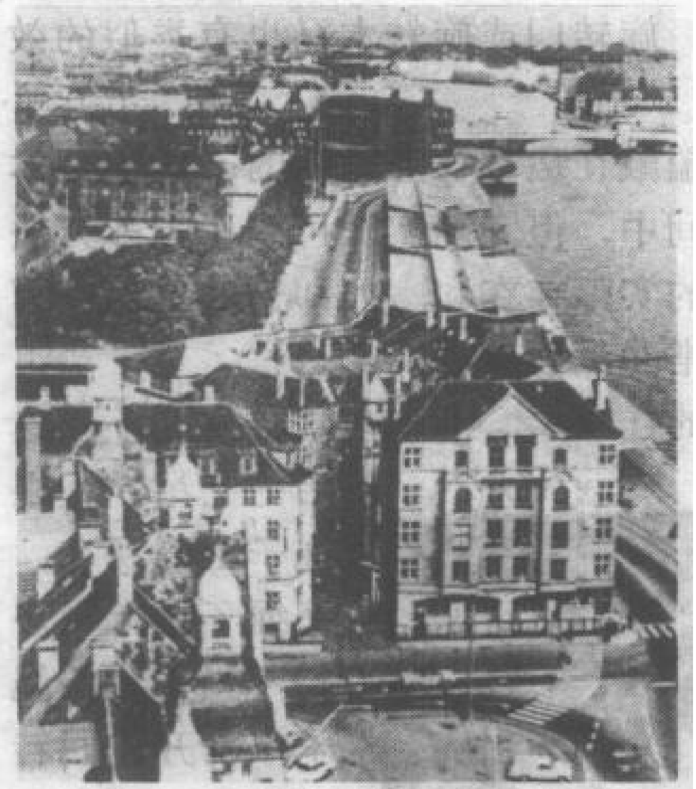
从地貌中发现独特的立体组合而创作出杰出的摄影作品。

在斜射光线的作用下，乔木和灌木都可以呈现出立体的形态。对立体感有深刻认识的艺术家知道怎样把它们用于摄影构图。

十一、深度空间和浅度空间

讨论空间象讨论立体物一样，绝不能忽略深度空间的问题。这个问题有时称作线性透视和空气透视。

线性透视感最明显的是平行线的会聚，象公路和铁路伸向远方那样。它还表现在视觉对物体逐渐变小，即越远越小的感觉上。


图二五九

空气透视是指远处物体细节模糊不清的一种现象。观察者和物体之间的距离越大，该物体的光线需要穿透的空气层就越厚。远处的物体看来好象是沉浸在一片濛濛雾气之中。

摄影家有机会创作出使远近立体物有戏剧性对比的照片。可惜这个拍摄方法用得太多而流于公式。结果，很多追求较为流行的风格的摄影家，常常对这种表现空间的方法避而不用。然而，这种

题材并没有失去效用。任何一个独树一帜的人，只要他的见解能够概括地体现近处立体物和深度空间的相互作用，他就会取得出色的成就。

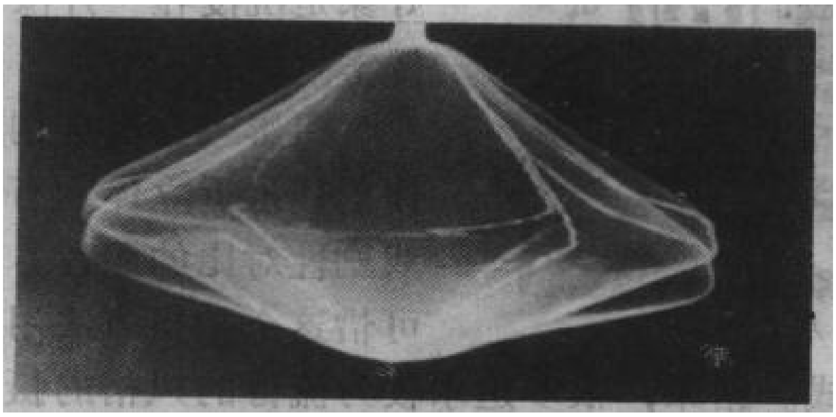
在现代艺术中，摄影和绘画，雕塑和印刷艺术相互渗透，十分倾向于表现浅度空间。

十二、含蓄的立体感

以上，我们研究的立体物都是有形的。现在不妨考虑一下螺旋浆或风扇叶子的运动。在静止时，可以清晰地看出，它们是由两个或多个叶片构成的。而在运动中，叶片的结构看不见了，我们看到的只是一个模糊的圆筒，圆筒的深度等于叶片的螺距。旋转门或旋转木马也有类似的效果。

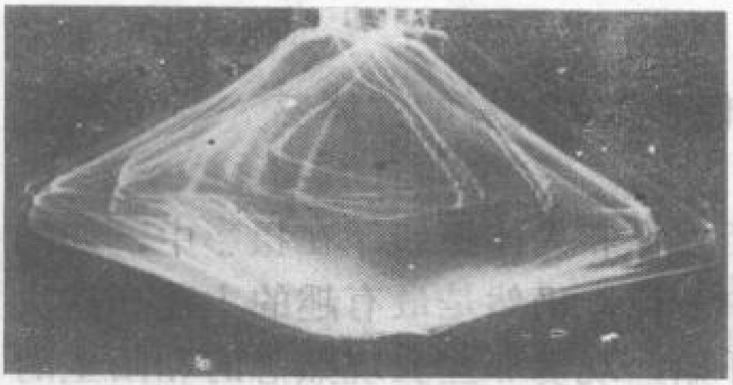
尽管这种立体感是蕴藏在运动状态之中的，而不是体现在固体形状或包容空间中，但它确实是可以用摄影方法记录下来的立体物。它的实际存在和一显即逝的特点，可以用来构成一幅非同寻常的画面。

拿一个金属丝制成的挂衣架，不均匀地拧它几下，然后把它吊在一根绳子上。现在，把绳子捻上很多转，当捻紧的绳子被松开往回转的时候，拧过的挂衣架就会随之旋转起来。这时

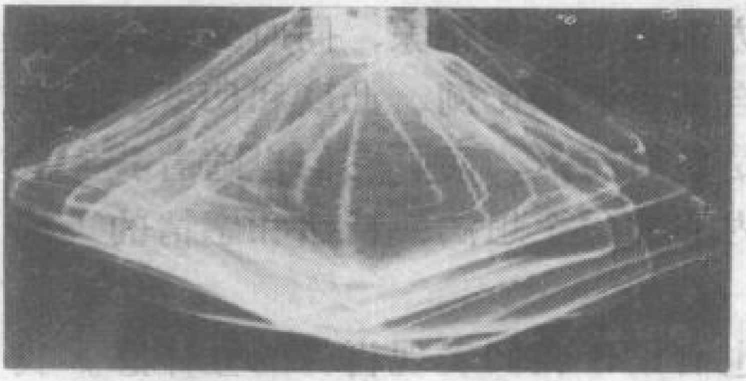


图二六〇

用低速快门把旋转着的衣架拍下来。



图二六一



图二六二

然后，在绳子往回转时，轻轻地推它一下，使它在旋转的同时来回摆动，把它拍摄下来，所用速度应保证能摄入摆动的全部扫描轮廓。

最后，换一根橡皮绳子，把跳动、旋转和摆动三种运动的扫描轮廓都结合在一起，拍成照片。

做了这些初步的试验之后，你会了解某些金属丝的结构，特别会了解它们的旋转运动（自转式的）和绕转运动（公转式的）以及其它一些协同运动。如果增加不同粗细的金属丝，变换悬挂物体和悬挂形状，以及增加玻璃垂饰这样的反光材料，则可获得千变万化的效果。如果再加上不太平衡的活动方式，还可以产生出一些摇摆和绕转的变化。

安排一个时间去游乐场转一下，在那里，使用中的各种骑乘玩具能产生含蓄的立体感。当夜幕降临，各种结构上灯火通明时，你还能发现种种奇异的构图。如果把几种

含蓄的立体物结合在一起，或者把含蓄的立体物衬在有形的立体物上，更可以创作出风格独特的作品。

十三、肖像和人体摄影的立体感

人类的形象，包括肖像和人体摄影，在摄影中，如同在任何其它视觉艺术中一样，仍然是最有趣的主题。这决非偶然。从穴居时代开始，观赏那些表现熟悉的和陌生的人们的作品，就给人带来了很大的愉快和乐趣。人体的差异，以及外表和表情的不同，几乎是无穷无尽的。

我们大家在很多方面是如此地相象，同时又是如此地不同。我们每个人各自的外表和比例、凸度和凹度、皮肤质地和皮肤色调不仅是各有特点，而且它们也随着我们的每个动作，以及我们内心的每个想法、情绪和感情的不同而发生变化。

本章前述的经验也有助于我们表现肖像的立体感。我们不去美化人物，不想表现他的个性，也不求维妙维肖，甚至不管他的感情表现或皮肤纹理——我们只是研究纯粹的人体结构的外形。

我们首先观察一个面孔瘦削，面部轮廓清晰的中年模特儿。观察他面孔的细节：前额和鬓角交接处的角度清晰明显，突起的眉骨，深陷的眼窝里一对清澈的眼睛，突出的鼻子，端正的鼻梁和惹人注目的鼻翼，两颊的颧骨适当突起，下颏轮廓鲜明。这个要求也许偏高，但找到这样的模特儿实际上是并不困难的。

你仔细研究这个头形，确定一个合适的观察点，以便最有效地突出这个模特儿的面容特征。仔细布光，以便能

强调出各部分的立体感，使整个头和脸尽可能地成几何图形。你很可能会发现，为刻划这个外貌，只用一个调焦聚光灯或者一个摄影聚光灯就足够了。但如果你想刻划那更细微的特点，可能需要其他类型的反光器或辅助光。这里无法规定任何照明计划，因为每个人的体形都不相同，因而照明方法也不能千篇一律。只要你决心去生动地表现立体感，经过一些尝试和失败，你总会找到适当的途径的。

曝光，并冲出胶卷。在洗印过程中你需要牢记你的主要目的是什么，并通过洗印的控制来达到那个目的。

图一六三

研究一下你的洗印结果。看一看你拍成的照片多么富有新鲜感！你选择模特儿的指导思想，摆出的姿势和用光都会在照片中体现得清清楚楚。

把你的照片颠倒过来，使底部朝上，检查每个部位的形状。鼻子是不是象一块突出的岩石，几乎要从照片上伸出来，眼睛是不是好像装在一个球形的曲面上？嘴唇之间牙齿周围是不是给人以筒状感觉？下颏是否明显地突出于脖子之上？你是否仍然能够明确辨别出前额和鬓角的连接处？能否明显地感觉到颧骨从眼睛的外侧延伸到耳朵，形成了面颊和颜面前部的交界点呢？

以此为例，你可以选择任何一个模特儿并按同一办法去做。重要的是你要把构成模特儿头型各部分外形的特点认识清楚，并通过照明设法加以突出。

要记住，这只是肖像摄影的多种方法之一。根据不同的拍摄目的，选用不同的方法能取得不同的结果。究竟采用哪种方法取决于预期的结果和指导思想。

穿衣服和裸体的人体都是表现立体感的良好题材。躯干和四肢的每一部分都可以和一个近似的几何图形联系起来。

为了获得更强烈的立体效果，可以把人体布置成扭转的姿势，使头、肩和臀每个部分的方向稍有不同，这时，观察者的兴趣便从正面开始，绕过侧面，然后转向背面。于是又形成了另一种含蓄的立体感。

当人体的一个突出的立体部位衬托在一个凹陷的背景空档上的时候，能产生效果极好的照片。这也是利用背景进行对比，造成动感，表现立体感的一个手法。

第七章　设计原理

一、构 图 手 段

有时候，视觉要素（我们刚刚讨论过）和构图原理（我们将在以后各章里讨论）的作用容易被混淆。视觉要素就是形状、线条、明暗、质感和立体感；它们可以被看做是照片的组成部分，正像我们把构成主题的景物看成是照片的组成部分一样。构图原理就是对比、节奏、优势、平衡和统一；它们是艺术家把各个分散的部分组成一幅完整照片时所采用的方法。

历史上，大多数艺术家使用这些术语来讨论和分析艺术作品，进行艺术教育。有些人则有意避免在艺术的各个部门里使用这些词汇，然而，他们虽然不用这些惯用术语，而是使用略有不同的什么说法，但他们的目的还是一样的。另外一些人，给同一个东西换上不同的名字，例如有时候把形状叫实体，有时候又把立体物叫实体。有时候把明暗叫色调，把节奏叫动感。还有一些人认为视觉要素中应该包括空间和运动，构图原理中应该包括比例、变化和尺度。

这些术语除了起参考作用外，本身并不重要。重要的是它们所表述的特性。也许有一天，新的、更精确的术语能被创造出来，并且能被普遍接受。在这以前，艺术家在自己的创作和讨论中，仍有自由使用任何他认为合适的术

语去称呼那些要素和原理。不管使用什么术语，如果没有和形状、线条、明暗、质感与立体感相对应的名词，就无法想象这些视觉概念为何物。

从某种意义上说，视觉要素（不是指术语）是传达视觉信息的语汇，正像词是传达语言信息的语汇一样。在特定环境下，语言交流中的一个词，通过它的声音或含义就能圆满地传达一个概念，不需要更多的词。同样，只用一个形状、线条或立体物也能表示一个视觉概念。有时候，这种极其简练的表现手法不仅是可能的，而且是非常必要的。

在语言交流中，为了拓宽和加深内容，多数情况下还需要使用更多的词。这时，这些词就必须按照语言规范加以组织，才能保证既不违背也不歪曲作者想要表达的原意。这样一来，句子和段落的结构以及其它语法原则就成为必不可少的了；当然它们本身并不是目的，而是促使行文通顺的前提。

图二六四

对视觉要素来说，情况大体相同。形状、线条、质感和立体感的配合使用，能够起到互相加强效果的作用。如果它们不是按照某一前提加以组织，艺术家的意图就无法表达。对比、节奏、优势、平衡和统一这些原理，是

艺术家用来把所有设计要素结成一个和谐的整体的工作方法。这整个工作过程——选择能够表现摄影家意图的视觉要素，根据各项原理，加以适当安排——就是照片的构图。

二、构图方法

“构图”和“设计”可以通用，它们的含义是一样的。在某些情况下，设计被理解为装饰（即创作单独使用或联合使用的图案），或对某一结构外表的修饰。但设计的更精确的概念是它的原始含义——构思，即艺术家为了明确而动人地表达自己的思想而适当安排各种视觉要素的那种构思。

构图不是在苦思冥想之后就能轻易编排成功的一道工序。构图不是给一个有毛病的照片开列的处方。构图也不是一个用来建立质量标准的尺度。摄影家不能认为视觉概念是一回事，而构图是另外一回事。它们二者是完全互相依存，彼此不能分开的。

由于构图原理被笼罩上一层玄虚的气氛，构图过程被说得比它原来的含义更为复杂。事实上，它本来的含义只是使用视觉要素的一些方法，目的是吸引注意力并抓住注意力，使得艺术家对现实的见解和看法作为一种思想向观众表达清楚。如果必须作出选择的话，毫无疑问，摄影者的思想及其表现方式要比那些原理更为重要。

构图方法本身是很有意味的。艺术家不仅要有一个意图，而且要把这个意图用独特的、有趣的方式表现出来。过去，题材完全压倒了画面的组织结构。今天，画面的组

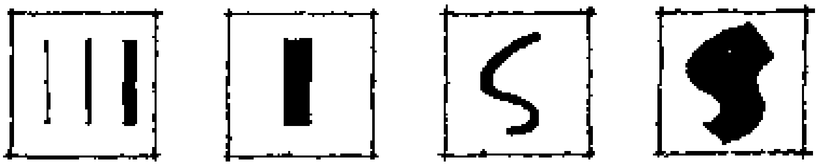
织结构本身已经变得十分重要，它可以单独成为照片的基本趣味所在。

在一幅关于某一题材的照片里，摄影家总是把你的注意力引向某个形象。那是因为这个形象曾经使他激动过。这种激动，部分来自题材固有的内容和趣味，部分由于摄影家已经发现了特别动人的结合在一起的线条、形状、色调、质感和立体感。如果画面的结构不美，那照片就不会受人注意，或者说摄影家的感受就不会得到表现。通过对比，不同的视觉要素要显示得更加清楚；通过有节奏的运动，必须使观众的注意力环绕照片而移动；应该给人一种单一的统一的印象，免得造成概念上的混乱；画面中只能有一个形象占据主导地位，否则，就会使人迷惑不解。

构图原理不是随心所欲地凭空设想出来的。它起源于人们对有条理的安排所作的反应。它来自几个世纪以来艺术家对他们的追随者的教导，来自对几千年的艺术名作的研究。无论早期的或现代的艺术家，都把它作为一种手段，用来给作品创造趣味，保持趣味。毫无疑问，它并不是狭隘刻板的、限制艺术家创作的清规戒律。运用构图原理，能把具有不同大小和不同吸引力的形状、不同的色调和质感以及形形色色的拍摄对象联系起来，使中心思想占据主导地位。

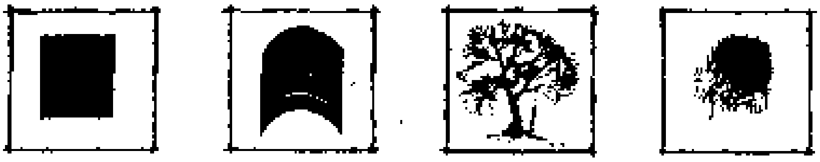
如果没有这些措施，照片中具有不同吸引力的各种形象都要求受到注意，其结果只会导致混乱。

为了集中研究而突出一个单一的要素，是不得已而为之的。在下面这些图例中，如果只随便浏览一下，视觉要素之间的区别是不容易看得出来的。一根线条，要粗重到什么程度才被认为是一个形状呢？



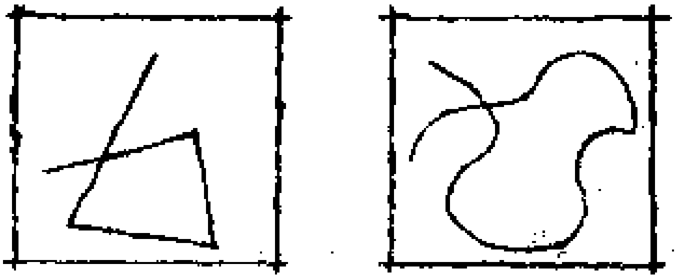
图二六五

多少线条联结在一起就失去了线的特性，而出现了质感和色调呢？



图二六六

当一条线自行蜿蜒交叉时，它还是一条线吗？或者已经变成一个形状了呢？



图二六七

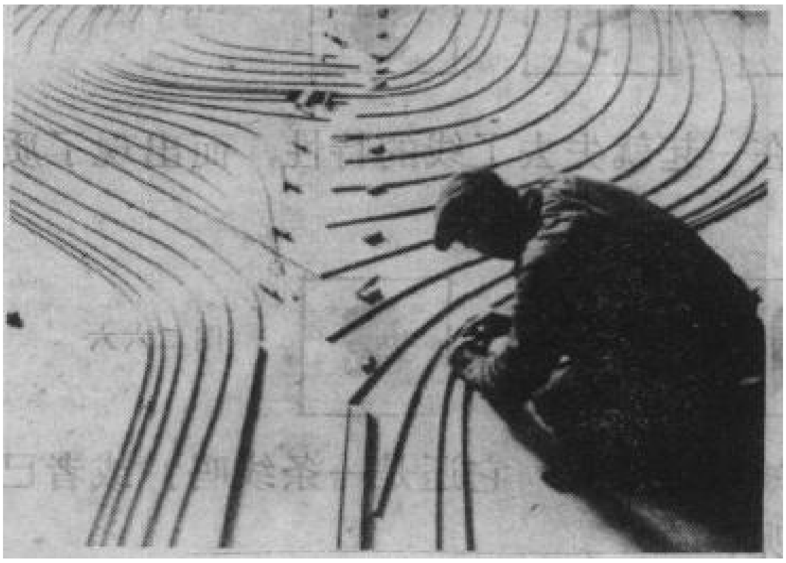
一个形状需要多少层次才能转化为一个立体物呢？

三、个别原理之间的各个有关方面

类似的问题存在于设计原理的研究中。当我们集中注意一个构图原理，研究它的态势的时候，这个原理似乎是一个独立而明确的东西。事实上，构图中所有个别原理都是统一地、互相联系而起作用的，因而，构图上每一个别原理都可能具有几种身分。构图包含着复杂的相互关系。由于这些关系结成一个严密的整体，很可能给人一种貌似简单的假象。

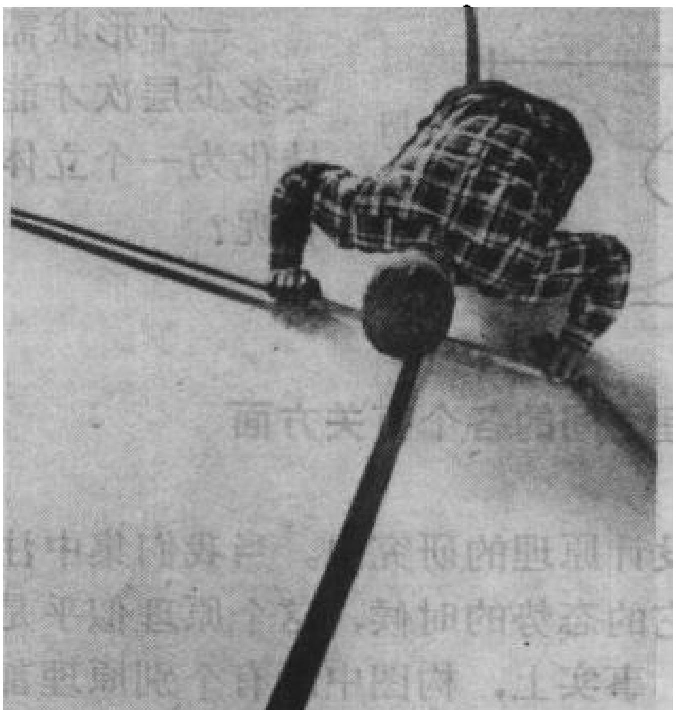
摄影家有权选择一个原理作为照片的主要趣味之所

在。例如，他可以选择一组线条、形状或立体物，利用它们相互关系中的节奏感或相似之处，去吸引观众的视线。



图二六八

或者他把注意力集中在两根线上，通过生动的对比，强调它们的不同。



图二六九

在构图时，把各个部分组成一个整体所需要的时间，因摄影家、题材和可以控制的条件不同而有所不同。有时候，瞬间出现的题材迫使你迅速作出判断和反应。通过认识和实践所养成的高度敏感性，使摄影家能够在觉察的瞬间完成拍摄。在另外一些场合，也许要用几个小时进行调整，等待光线有利时，才能曝光。

四、先入之见的构图模式

像各个活动领域一样，在构图学方面的著作家和教师们曾经系统地阐述过构图的程序，指望艺术家们能够有意识地把它用到作品结构中和作品分析中去。他们希望通过具体的指导，收到具体的效果。

对发现这种程序的艺术家来说，这种程序可能是很有用的。但是要把这种个人的工作方法强加于别人，就不妥当了。如饥似渴地探求知识的人可能被这些圆满而有条理的方法所打动，但他最后必然会认识到，这样的方法把思维过程限制在事先想好的别人的模式里去了。这种方法的艺术效果比在事先画好的草图里“对号着色”好不了多少。

初学者往往不是专心致志地亲自处理视觉刺激源，而是寻求适合模特儿的现成样本，用来死记硬背。往往不是用惊奇感和好奇心（这正是艺术家对环境的反应）在平凡的事物中进行探索，而是被引导去从壮丽的自然观象中和古怪的人为事件中，寻找可以模仿的题材。

根据一般经验，视觉刺激源是无限的。人们需要透过外表去仔细研究，才能认识主题，发现各别部分的视觉美点，以及这一部分对另一部分的影响。

当你碰到一个引你注意的题材时，要摆脱对于你所见过的那些成功之作的回忆。靠你自己的观察力研究选定的范围，直到你对那个值得认真观察的部分作出反应。不要企图使主题适应你心中已有的某一概念，应当让主题向你展示它的独特之处。最重要的是集中注意抽象成分之间的

联系，设法把它们从周围空间中突出起来。

图二七〇

五、图 片 分 析

另外，在图片结构的研究中，过于复杂的分析，也是没有益处的。分析构图的人，有时候用文字，大多数情况是用指示方向的线条和勾出来的平面，来解释他个人对某一张照片的感受。他以为其他人会用同样的方式理解这张照片。

正像我们每个人对大自然的特征和气氛反应不同一样，对表现这些特征的照片的感受也是各不相同的。虽然艺术家在一张照片里所用的表现方法是他自己的，观众的有选择能力的眼光，仍然要作出自己的判断。这一点可以从下列事实得到证明：许多分析家都用线条分析的方法分析同一张照片，但得出的模式和结论却是不同的。这种用于分析的线条是一种干扰因素，它扰乱了对照片进行正常的观察。如果一张照片不能以艺术家所赋予的那种方式受

到鉴赏，再多的线条分析和口头解释也无济于事。如果照片的主人喜欢用乱涂乱画的线条分析法去欣赏自己的照片，那是他个人的权利。但是，若把个人的偏爱强加于人，而且硬说这是传授知识或进行教育，这无异于亵渎教育工作。

六、心理学的探讨

关于感觉过程中心理因素的作用，有许多值得讲的。事实上，每个视觉结构的基本原理，都能被科学地解释。主要由完形心理学家所创造的那些概念是用一些生僻的术语表达的，因此，需要仔细研究才能理解。

的确，艺术家需要懂得自己的反应，也需要懂得别人会怎样反应。但深奥的科学研究，特别在学习构图的初期阶段，是容易把人弄糊涂的。它使艺术家过于关心推理，而转移了对于创作的注意；不是认真地进行创作，而是过多地听从他人的见解。

有高度修养的艺术家，对自己的目的和方法深信不疑。他们可以一边进行深入的心理学和哲学的探讨，一边通过积累经验来提高自己。而那些不太自信的人会发现，这样有意识地运用构图知识，会限制凭直觉办事的那股冲劲。

完全被科学解释湮没了的构图原理，就变成了僵硬武断的规则，只能束缚而不会促进创造性。艺术需要一种魅力，这种魅力是在不可预见和无法解释之中形成的。理性是科学的支柱，但无论如何它不是艺术的必要组成部分。艺术是表现思想感情的，甚至不必要求它符合逻辑。

艺术属于人文主义范畴。每个艺术家应当立足于个人

的直观判断，而不应该依赖别人的感受。无论是有意运用别人的知识，还是作出心理学的假设，都不应影响美学上的抉择。说到底，每个艺术家都是按照他认为正确的方法行事的。

视觉认识能力，不仅包括对视觉要素的认识能力，也包括对视觉要素的组织能力，都是可以通过指导得到提高的。

正是为了这个目的，我们将在以下各章中继续讨论构图的原理。

第八章 趣味中心

专业摄影者往往能比业余摄影者拍出更好的照片来，原因之一是专业摄影者一般是接受了一个任务才开始工作的。为了一个特定的目的，拍摄一张表现特定思想内容的照片。他可能是给一则新闻报道选配插图，或者是拍摄一个使用中的产品，甚至是为了编写或支持一个社会问题的声明而拍照。照片的最后用途是在摄影家开始工作之前就讲清楚了的。

有时候任务十分明确，得事先作出全面设计以保证照片能够不折不扣地满足用户的要求。但是在大多数情况下，用户十分信任摄影家处理细节的能力，双方只需要对作品的预期效果充分协商达成谅解就行了。

无论如何，当摄影家准备拍照的时候，这个特定的主题内容和被摄物在他心目中是压倒一切的，在拍摄过程中和最后印片时都是如此。他对成果的评价，首先看对指定任务完成得好不好，其次才是艺术才能发挥得如何；这种艺术才能可以使作品不但满足了基本要求，还富有感染力。

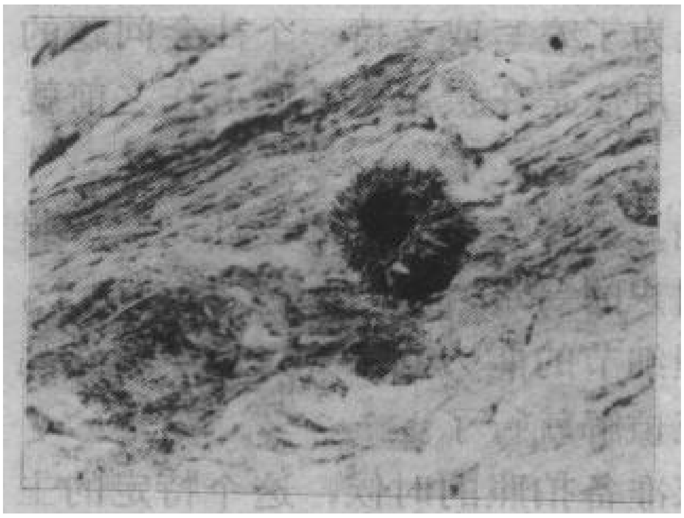
一、树立单一的主要概念

每张照片只能有一个主要的思想内容即主题。照片中

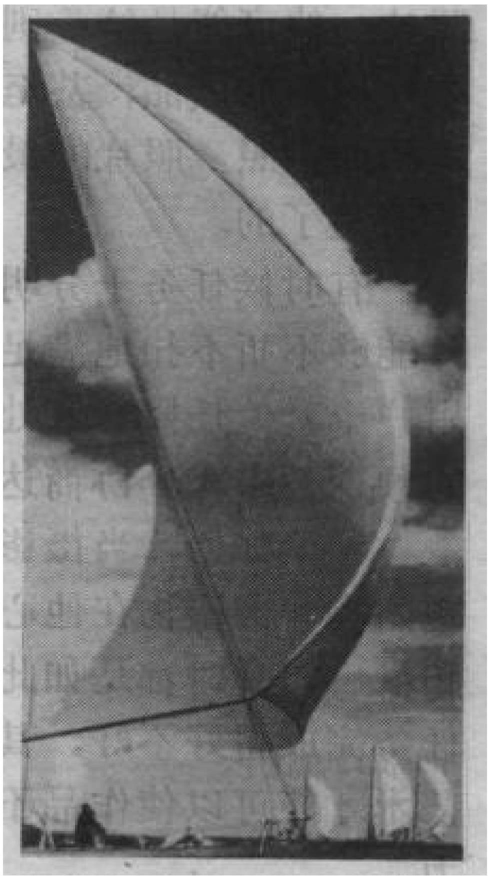
所有其它景物都必须是从属的。这些从属景物要尽可能地配合主体，烘托主体，以达到突出主体的目的。从属景物应当作为背景处理。

一张照片如果没有明显的占压倒优势的趣味中心，观众看了就会迷惑不解。如果不是故意的话，他们也会下意识地问："你要我看什么？这里有什么可看的？"必须让观众尽快地理解照片，立刻看出重点之所在。

当主体是一个单一的物体并且几乎充满画面时，或者由于明暗对比和质感强烈而十分醒目的话，并不存在什么问题。

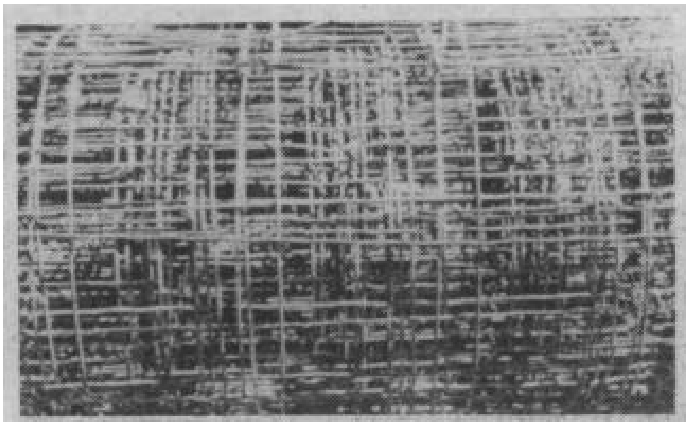


图二七一

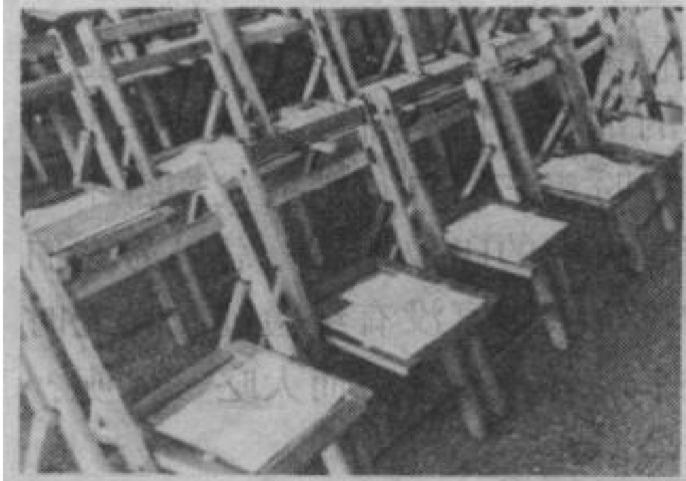


图二七二

主体不一定必须是一个人、一个地方或一件东西。它可以是一个形状、一个线条、一个物体局部的质感，或者是相互联系着的若干物体。



图二七三



图二七四

图二七五

在图二七五中，摄影者没有作出努力去确定趣味中心，因而根本就没有趣味中心。许多有意义的景物看不到了，以致于画面缺乏内在情趣，难以形成优势地位。这样处理的结果，画面各个部分只配作为从属景物。此外，也没有什么醒目的形状和线条来弥补这个缺陷。因而，观众除了浏览一下之外，在照片中找不到什么值得细看的东西。

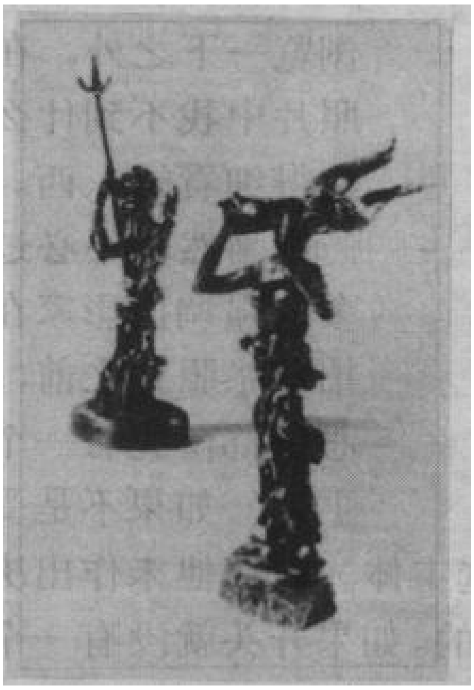
当然，不必过多地强调摄影家在拍每张照片之前，心中都得先有一个主体。如果不是受人委托而拍照，摄影家就可以自选主体。但在他未作出决定之前，他的工作目的是不很明确的。如果开头就没有一个明确的决心，那么，成品就很难表达一个明确的思想内容。

二、视觉的选择性

作为趣味中心的主体，在取景器里或磨砂玻璃聚焦屏上必须是一目了然的。当我们发现了一个拍摄题材，随之心情十分兴奋的时候，我们往往会忽略那些分散注意力的因素；而这些因素足以破坏主体的感染力。这就是视觉选择性造成的结果。

我们都吃过“视觉选择性”的苦。我们主观上想把注意力集中在引起我们兴趣的部分，同时排除实际存在于周围的那些细节。我们仿佛在盼望它们自行消失或变得不那么明显。因为它们在我们心目中的印象不深，总以为它们不会出现在照片上。可是哪位摄影家没有经验过：曝光时并未觉察的物体，照片出来以后才被发现而大吃一惊呢？

三、从属景物



图二七六

每种题材，不论是复杂的还是简单的，都包含着若干内容和物体，其中的每一个都有可拍之处。应该选哪一个——只能选一个——作为照片中的主体来拍呢？一个通病是，看见一个题材，就以为其中每件东西都是有价值的，并且把它们通统拍下来。这种“包罗万象”的

处理题材的方法是造成视觉混乱的根本原因。其实，有些东西必须割爱！

割爱，是艺术手法的一个组成部分，要做到是不容易的。如果只有一件事、一个东西或一种思想要加以强调而使之居于优势地位的话，那么，画面中所有其它东西都应当排除，或者降低到次要地位。如果容许那些可能引起强烈兴趣的景物很清楚地保留在画面上，它们就会同选定的主体分庭抗礼。即使画面中只有两个同样具有吸引力的景物，也能分散观众的注意力，从而破坏这幅作品的效果。

如果无法使两者之一处于从属地位，解决问题的唯一办法是分别拍成两张照片。

四、突出表现一个景物

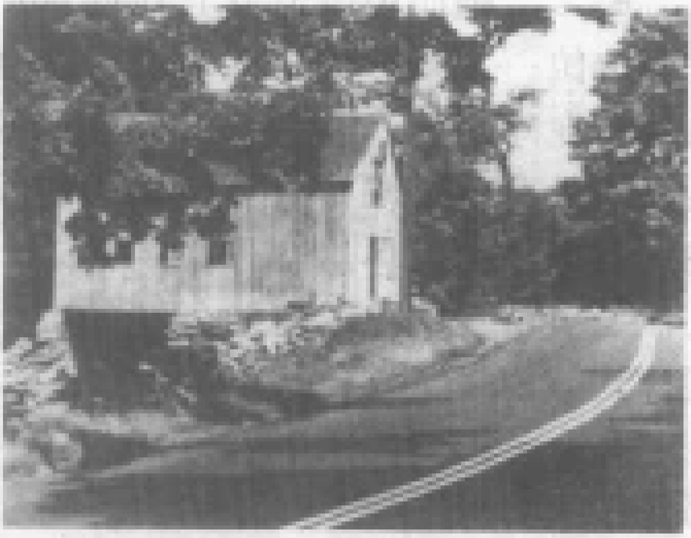
关于要避免"包罗万象"的劝告，经常被误解为：有趣的构图只能来自特写。完全不是！趣味中心只要求具有一个清晰而鲜明的事物或思想内容。它可以是整个物体或者物体的一部分，也可以是以某种方式结合在一起的若干物体的组合。它可以是一个抽象的构图要素，也可以是几个要素的组合。

图七七

统一感，是由一个联结因素把画面的各个部分联结为一个有机体系并和周围的环境分离开来而产生的。这个

有机体系还可以通过明暗对比或质感差别从周围环境之中被突出出来。

趣味中心也可以是一个有趣的线条，例如一根树枝，路面上的一条裂缝或涂在公路上的交通指示线。



图二七八

有时候也可以是某种奇特的动作或思想内容。

图二七九

五、背景的作用

各种大场面的景物，例如山腰的一个城镇，一群建筑物，一群人，一群牛等等，都能成为而且早已成为优秀照片的主体。如果它们通过一定的形式、影调、线条或某种概念而结为一体，并且能从背景中分离出来，那它们就是很合格的趣味中心。处于次要地位而足以表明所处环境的背景，是必不可少的；有了它，才能显示出主体的优势；否则，趣味中心就失去了它的地位。如果没有足够的背景来衬托主体，那么，就选择一个本来无意突出的部分作为趣味中心，而把其余部分当作背景。

在图二七七中，房子、铁塔和灯塔合在一起构成了趣味中心。它们当中任何一个也没有由于单独突出而吸引观众的注意力；因而，全组景物成了一个整体。主体被围绕着它的不显眼的大片空间所突出。虽然这个空间不乏细部层次，也有一定的趣味，但它终究是作为背景而存在的。

图二八〇是用同一张底片剪裁的，周围的空间没有了，

图二八〇

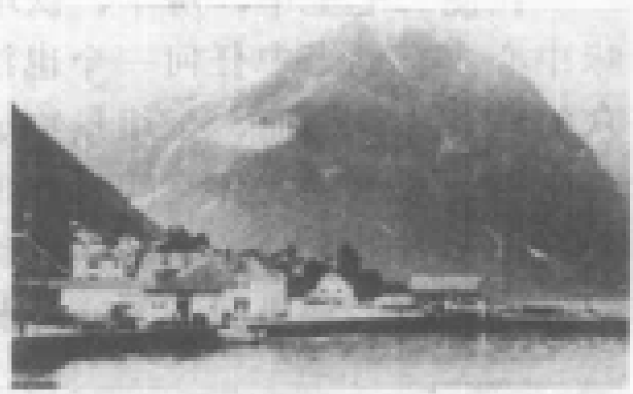
从而突出的感觉也就不存在了。现在，灯塔处于画面中心，高度突出，形状醒目，色调鲜明，于是成了趣味中心。

让我们回头看看图二七五。从画面上说，它之所以失败，就在于没有趣味中心。

图二八一

现在再来看看图二八一。从较远距离上拍的那所房子，由于它的形状、细部影纹和明暗对比而显示了它的重要性。前景中三只小船朝向着它，从每只船上伸出的线条有一种视觉动感，吸引了观众的视线并把它引向房子的明显部位。一幅照片既有一个明确的主体，又有次要景物来烘托它，这幅照片就必定能紧紧地抓住观众的注意力。

从较近的距离上，有可能把山麓的景物拍得一清二楚。船坞里的楼群（图二八二），一棵树，或者一簇树（图二八三），由于它们姿态动人，又有明暗对比强烈的背景衬托，都能给人很大的视觉快感。



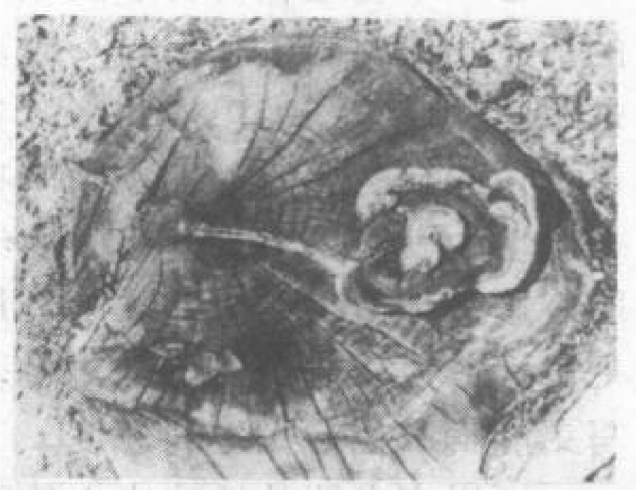
图二八二

图二八三

从另一方面说，一群树干形成的节奏也可能把人吸引住。暗调的垂直形状不断重复出现，形成一

个线条的节奏。而树干之间的间隔，又形成略微不同的图案。于是在物体和间隔之间建立起一种对位的和谐关系。

图二八四



图二八五

凑近一些，仔细观察一个物体，譬如观察一块树皮，一株香蕈，一片苔藓时，人们可能会发现它的形状和质感结合起来十分动人。当一根树枝呈线型运动，弯曲盘绕，不断分出细嫩的桠杈和枝条时，它的图案是相当动人的。

在有些地方，人们会发现一个多层石阶或废弃多年的建筑物的遗迹，现在它们上面已是杂草丛生，面貌皆非了。拍下这样诗一般的画面，足以说明大自然是在多么迅速地改变着大地的面貌。

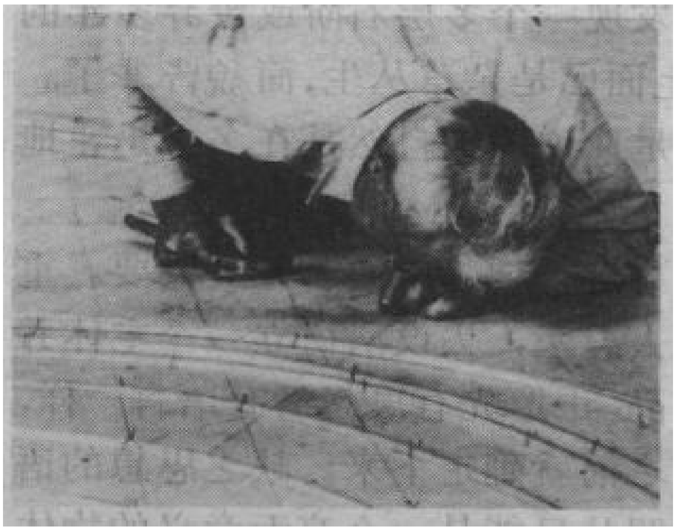
无论远摄还是近摄，对选择趣味中心都无关紧要。重要的是要养成一种习惯：去思考，去设法树立一个主体并围绕这个主体创作你的作品。正像先有思想后有语言一样，趣味中心必须在着手拍照之前就确定下来。缺乏思想的语言是空洞的，缺乏思想的照片只能是一个毫无意义的物体

的乱七八糟的影象。在视觉形象中和在语言文字中一样，意义含糊会使人不得要领。

必须学会在任何特定的全体景物之中把值得特别宣扬的那个物体突出出来。在一幅肖像作品里，要突出的也许是眼睛、鼻子、嘴巴或头形。我们能够很容易地把发型、鼻梁边的阴影、面部轮廓的明亮线条作为特征来处理。一个生动的表情、头颈之间的曲线以及老人皮肤的质感等，所有这些都值得作为趣味中心加以考虑。一幅人像作品能把人物最生动的表情特征集中表现出来，这比大量文字描写更能揭示他对人生的态度。

可以充当照片趣味中心的题材是无限的，这话已成老生常谈。但这句老生常谈却是千真万确的。一旦在你的心目中有了一个明确的思想，你就能找到方法把它表达出来；即使在有些被摄物从相对体积来说不利于充当趣味中心的时候，你也能设法达到目的。

在图二八六中，正在钉到板上的钉子虽然是照片中最小的物体，但毫无疑问它是趣味中心。所有其它东西，不是处于从属地位，就是帮助把注意力引向那个钉子。技术人员的头、拿着钉子的手臂以及握在一起的大拇指和食指，甚至另一只手和锤子，都指向那根钉子。画面中还有一些钉子，但它们并未分散人们的注意力，而是向人



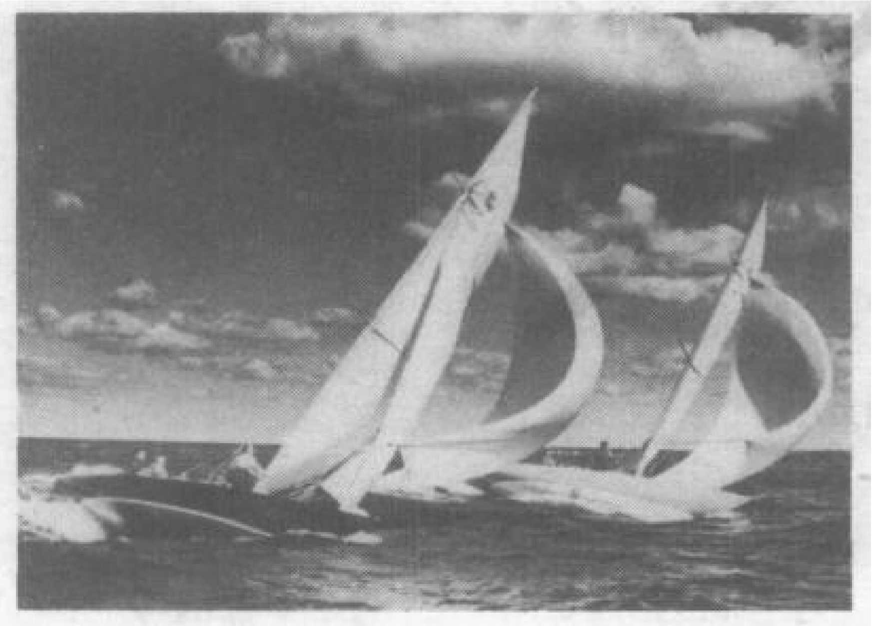
图二八六

们指出这个趣味中心正被用来在设计曲线上定位。一个特别有利的因素是钉子的明亮的影调，衬在手指和阴影构成的暗调背景上显得很突出。

六、复合趣味中心

我们经常会碰到一个题材里有两个或两个以上的物体需要同时加以强调。如果这两个物体通过十分相似的要素而互相联系着，问题并不难解决。可以把它们当作相互联系的内容或者一个联合体来处理。

在图二八七中，很明显，共同有关的内容是帆船比赛。两只船的桅杆和主帆的方向、鼓着风的三角帆和船体的形状看来都很相似。在构图上，两船之中没有一只占据完全优势。尽管左边一只在体积和位置上略胜一筹，但它们还是组成一个整体占据着画面。背景确实处于次要地位，所以这一复合体在画面上占据着无可争议的优势。

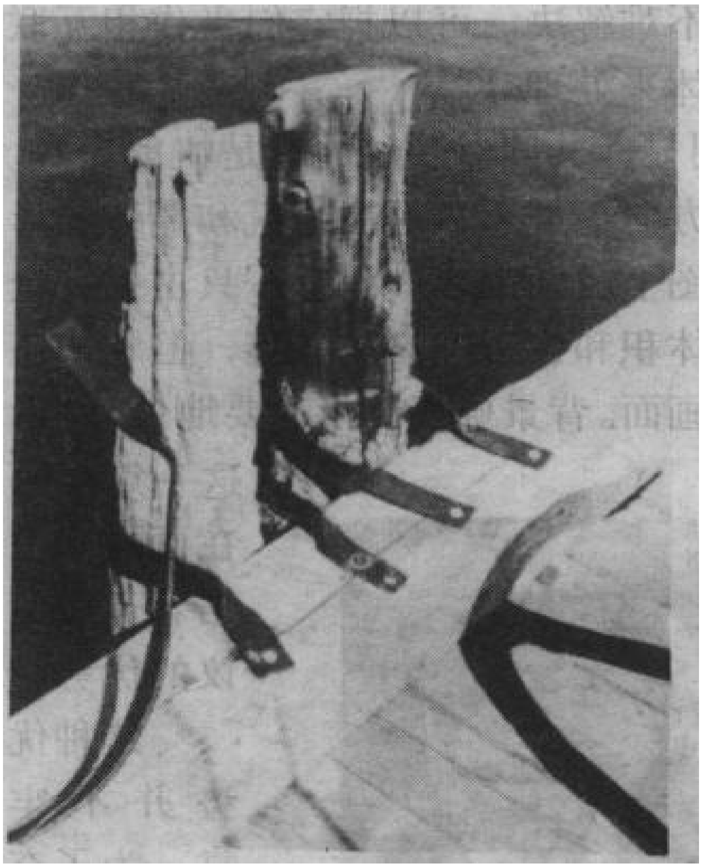


图二八七

这种优势并不牢靠，为了充分理解这一点，可以轮流遮住某一个船的一小部分。注意

观察趣味中心是怎样移到了未被遮住的那条船上的。对背景的任何剪裁、缩小，都会使趣味中心从两只船组成的复合体转移到画面正中间鼓满风的三角帆上去。你会发现，为了使两个或更多的景物联结成一个趣味中心，必须用比较宽阔的背景去突出它。背景越宽阔，多个景物结成一个趣味中心的机会就越多。当然，它们互相靠得越近，结成一个整体的可能性也就越大。

选好作为趣味中心的主体以后，用什么方法加强它，使它真正占据优势呢？可以求助于三个因素——布局、大小和对比。这三个因素偶尔单独发挥作用，但经常是共同发挥作用的。



图二八八

第九章 布　　局

一、单一物体的布局

让我们设想你发现了一个颇感兴趣的主题。经过一番考虑，你确定了一个中心思想，你甚至把这张照片的画面轮廓都确定下来了。现在就提出这么一个问题：把趣味中心安排在画面哪个部位更为理想？

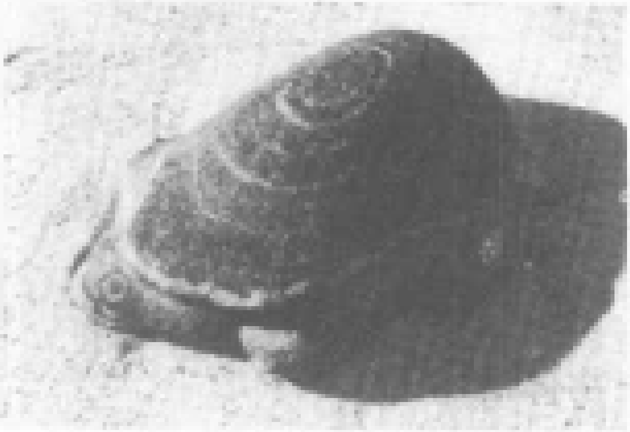
一般的摄影指南都赞成把趣味中心安排在画面中心的附近。但是，赞同者与反对者对此却各执一词。

首先，我们来考虑一下，把一个稍暗的物体衬在一个简洁明亮的背景上应该怎样布局。这里，我们采用已故雕刻家阿尔比诺·卡瓦利托的石雕海龟作为试验的对象。

为了便于作试验，把石雕放在沙盘上，沙上放些淡颜色的卵石和树叶使质感有所变化。试验时只拍一张底片，要给海龟四周留出充足的余地，以便在各个方向进行剪裁。

图二八九

在艺术作品里，大和小总是相对的。由于画面上没有已知尺寸的其它物体可以用作测量石雕的依据，所以，从图二九〇上无法确定石雕的实际大小。



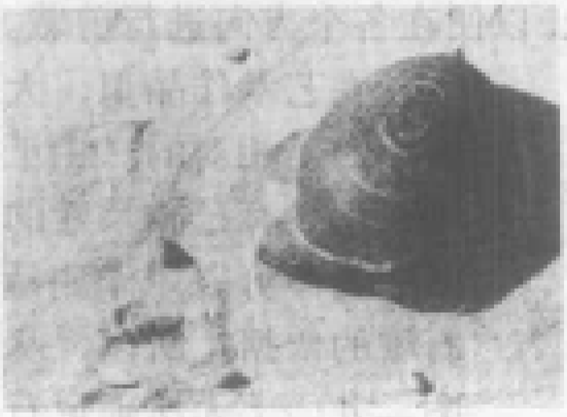
图二九○

其实石雕本身不过六英寸长，但照片上的石雕看起来要大得多。为了更清楚地表示实物的大小，我们另印一张照片；使石雕在画面上相对地小一些。

图二九一

现在让我们试验一下各种各样的布局。

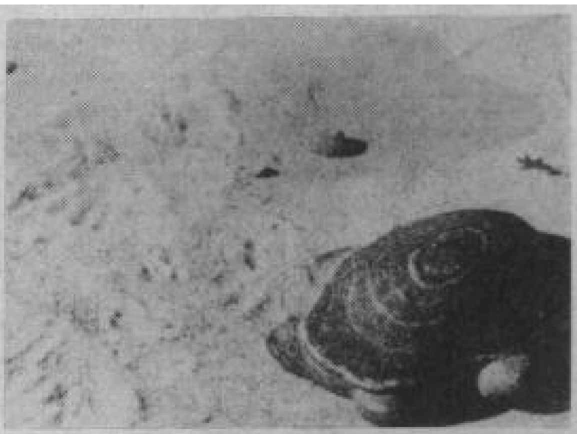
最好忘掉你接触过的各种“规则”，不要带任何偏见，仔细观察这些布局，也不要考虑你曾学过的诸如平衡之类的理论，只需要评价这些布局本身给你的印



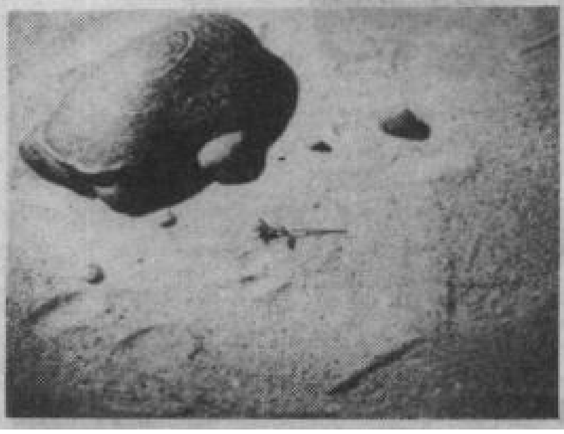
图二九二

图二九三

图二九四



图二九五



图二九六

图二九七

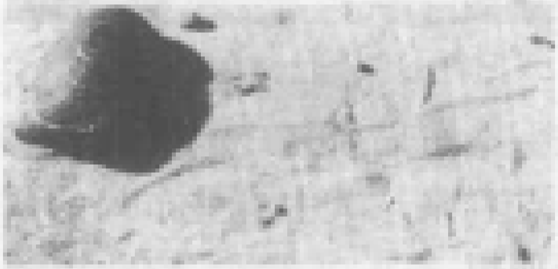
象。尽管画面都很简单，但每一个布局所表现的动感、悬念和气氛却不尽相同。从这一点看来，其中有些布局的效果比中心布局的效果肯定更为理想。

为了有所创新，必须学会观察。观察不是为了肯定已知事实，或套用传统理论,重要的是从中作出自己的判断。创造性的活动不应受过去的束缚，必须从有碍个人探索的先入之见中解放出来。甚至有时候应该向传统观念挑战，才更为明智。

上面各种布局仍有局限性，因为画格尺寸的比例受到通用的商品规格的限制。想要获得更大的变化和更好的表现效果，可用其它画格尺寸来作试验。

图二九八

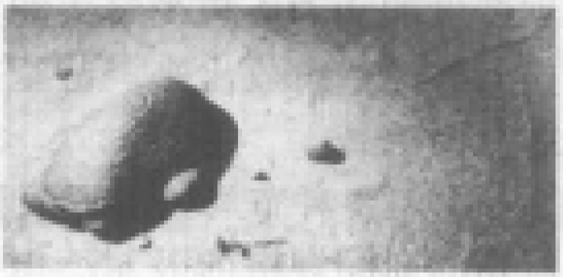
图二九九



图三〇〇

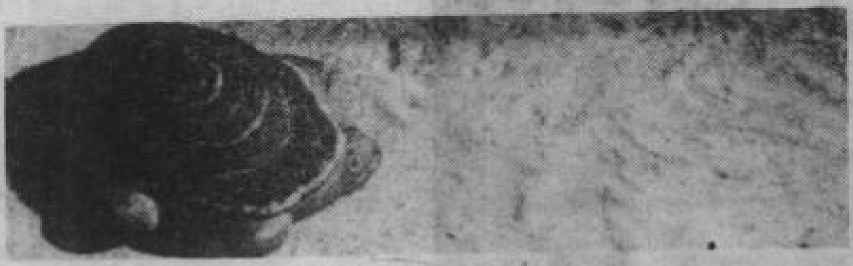
图三〇一

图三〇二



图三〇三

图三〇四



图三〇五

图三〇六

二、人像摄影的布局

在人像摄影的布局中怎样安排趣味中心，这个问题要更复杂一些。人像和小物体不一样，我们不可能把人像的底部与人体本身完全隔裂开来。

这里仍有必要把主体衬在一个简单的背景上。如前所述，为了使试验简单明了，我们让头部的色调稍微明亮，而背景的色调保持中灰。这次使用室内背景，以便保持适当的环境和质感。

要使注意力绝对集中在头部，而不集中在背景的任何部位上，就得把人像安置在背景前面适当的位置，以便当

镜头聚焦于头部时，背景能被柔化。

由于作布局试验时需要有充分的背景空间以保证趣味中心的自由移动，我们应该用完整的原始负片印出这样一张照片。

图三〇七

图三〇八

用这张底片剪裁出一张标准的面向前方的肖像，其头部可能恰好位于画面中心。这张照片的布局和比例虽然没有什么大毛病，而且在许多情况下还算得上剪裁得当，然而，却显得平淡无味，缺乏深度。

用不同的画格和布局进行试验，可以得到下面一些结果。

图三〇九

图三一〇

▲图三一一

▲图三一二

图三一三

图三一四

图三一五

图三一六

图三一七

图三一八

在以上照片中背景绝不至于反宾为主变成趣味中心，因为：

（1）头部色调较亮，和较暗的背景色调形成相当强烈的对比，因而显得十分突出。

（2）头部焦点清晰，能把注意力从焦点模糊的背景上吸引过来。

（3）头部的立体感、形状和质感吸引了注意力。

（4）对主体的性格刻划十分生动，这本身就具有强烈的吸引力。

结果是，拍摄的主体比画面其余部分具有压倒的吸引力，所以我们大可不必考虑把主体置于画面中心的原则。拍摄对象不论位于画面的什么部位，都会成为趣味中心。

图三一九

三、布局对摄影意图的强调作用

当画面上出现具有同等吸引力的两个拍摄对象时，问题就大不相同了。让我们把两个人放在一个简单背景上来研究。

图三二〇

如何布置趣味中心，完全取决于你想表现的特定意图。

如果你想强调双方会见的重要性而不强调任何一方，那么就要以几乎同等的重要地位来表现双方。每一方周围的背景空间也应该基本相等，同时整个画面应该留有宽敞的背景，以便使双方体现为一个整体。

图三二一

现在，假定两人亲切握手是你意图中的最重要部分，那么，镜头就要靠近握着的双手，把手拍得更大一些。还要剪裁部分躯体，以减少足以分散注意力的因素。（图三二二）

图

图

如果握着的手和人体相比所占比例再加大一些，人体就得裁掉更多一些。有时这样的构图比保留较多的人体更能表现作者的基本思想。（图三二三）

请注意观察：如果在构图时把握着的手放在画面较低的位置会产生什么效果。（图三二四）

由于手臂的定向线条都通向握手处，握着的手作为趣味中心仍然保持其优势地位。也许大多数人会认为前一张照片的构图能够更有效地把注意力吸引到握手上。但是，左面这张照片由于周围背景平淡，加上手臂定向线条的作用，特别是两个人体构成了边框，这一切使两只手臂的接触点具有一种不可抗拒的吸引力。

图三二四

如果我们的意图是要突出两人之中的一方，那就需要对构图作进一步的调整。（图三二五）

构图调整以后，要突出的那一位上体的周围留出了相当的空间，而另一个人则被裁掉了一部分。这样一来，左侧的人就受到更多的注意，而握手依然是趣味中心。

图三二五

图三二六

如果把构图作相反的调整，右面的人同样能被突出。（图三二六）

现在，如果你回过头来再看看前面一系列的照片，好好研究一下拍摄意图和主体位置之间的关系，你就会发现一条指导原则：为了强调所选定的趣味中心，必须把它布置在画面中心附近的某一个地方。

因此，我们可以得出如下结论：

（1）如果画面上没有强有力的竞争对手，趣味中心就不一定布置在画面中心附近，可以安排在效果最佳的任何部位。

（2）如果画面包括了附加的对象并有可能分散注意力，就要把中心部位让位给主要对象，使它具有更大的吸

引力。

（3）把附加对象布置在紧靠边框的地方或裁掉一部分，就能体现出它的从属地位。

下面几章还要谈到构图学的其它原则；理解了那些原则之后，我们就会发现，还有另外一些因素也会影响布局。

前面一些图例只是为了阐明关于布局的论点而作的一些浅显的说明。还有一类照片，包含的拍摄对象更多，能够表现的意图也更多，让我们看看对这类照片该怎样运用上述的论点。

这张照片是一伙打桥牌的人。如果我们的意图不过是想表现这些打牌的人，就应当使她们尽可能向一起靠拢。但是这几个人受桌子的限制，无法靠得更近，所以，要使用场面较大的背景，以表现她们相距很近。

图三二七

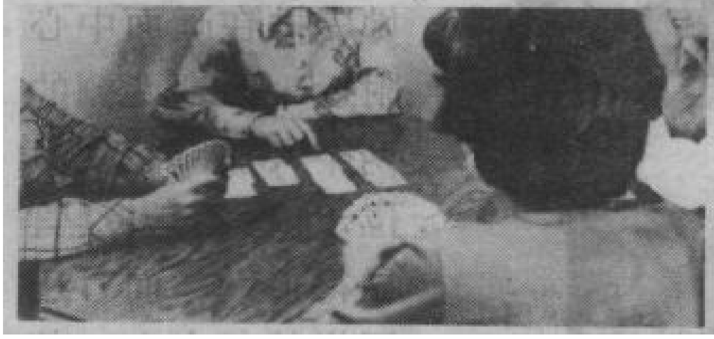
图三二八

为了突出远处那个打牌的人，把她安排在画面中心附近，而把两侧的两个人加以剪裁。位于前景的人尽管显得很大，而且也同样处于中心，却不会占据优势。这是因为背影远远不及面孔受人注意。

如果把三个人集中在一边，右手的那个人因为和别人拉开距离而显得突出了。

图三二九

图三三〇



图三三一

图三三〇左侧的那个人突出起来了，部分原因是布局的关系，部分原因是玩牌的注意力集中在她那里。

图三三一突出的是位于前景的人以及她如何对“明家”出牌。其他人的影像几乎完全从画面上裁掉，这就使她们完全处于从属地位，从而再也不可能把注意力从选定的中心引走了。

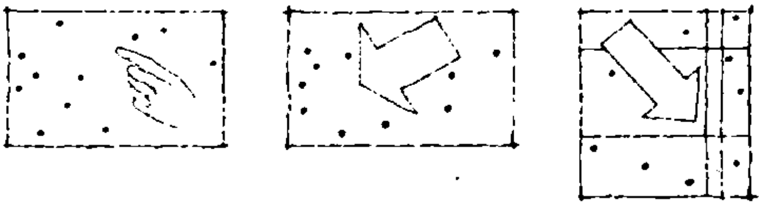
在上面一系列照片中，每一幅照片的趣味中心都是运用170—171页上的结论取得的。把需要突出的人物尽可能地移到画面的中心，其余的人物或移到边缘上，或部分剪裁掉，以表示他们是无关紧要的。

四、指出着重点

一个手指指着一定方向就具有一定的指挥力量，这种力量是很难抗拒的。我们的注意力总是沿着手指所指的方向移动，直至移到所指对象身上为止。箭头也有类似的力量，能够控制我们的注意力。手指和箭头常常作为符号用来把注意力引向某个焦点。

图三三二

不论所指目标多么微不足道，不论在所指目标的前面有多少障碍物，也不论所指目标处在什么位置上，我们都会不由自主地去注意那个被指出的人或物，而这个被指出的人或物就成了趣味中心。这种指示力量是无法抵挡的。

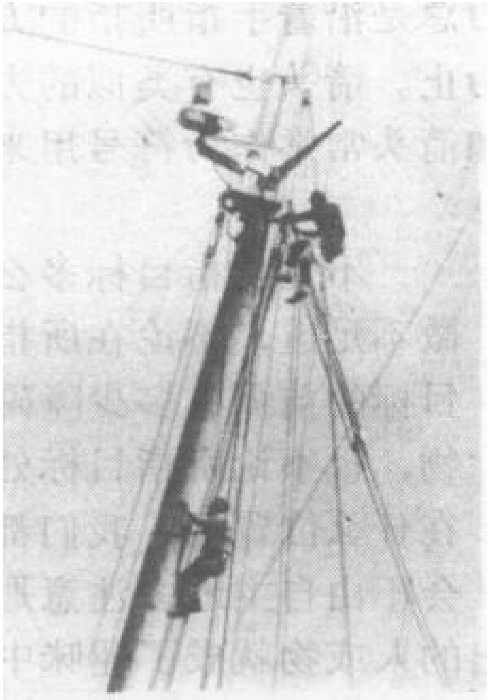


图三三三

图三三四

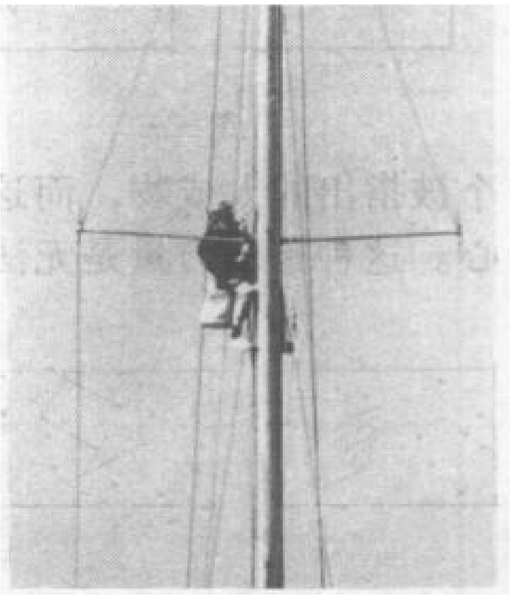
在拍摄人造物体时，有时能发现尖形的物体和箭状物体，可用来把注意力引向选定为趣味中心的内容上去。

许多物体都具有惊人的定向效果。任何角度，或任何形状当它们汇集于一点的时候，或当它们缩小到近乎一个点时，都会把观察者的注意力引到各个边的相交点上，或使注意力沿着它们的走向而移动。



图三三五

当两条或多条线交叉的时候，注意力便集中在交叉点上。我们总是情不自禁地去注意交叉点，因为从某种意义上说，四个或更多的箭形物都正指向着同一个点。



图三三六

一条有力的线条，或曲或直，总能引导观察者顺着它的路线去探视，去寻找在它终端的那件东西。

图三三七

如果线条是从画面的边缘或靠近边缘的地方开始的，这种效果就更为明显。

第十章 对 比

利用差异进行对比

对比在摄影中的意义，比大多数摄影家所能认识到的要广泛得多。在他们看来，对比只不过是选用等级适当的相纸，和合理控制负片密度所得到的那种明暗差别而已。

在构图学中，对比是指有效地运用任何一种差异。大小、形状、方向、质感以及内容上的种种差别，像明暗之差一样，都可以用于对比。

通过差异进行对比是一种最有效的手段，它可以把注意力吸引到主体的主要部分，并使这个部分成为压倒其它部分的趣味中心。对比和上一章所谈到的“布局”配合起来，可把观众的目光直接吸引到我们所要表现的主要意图上来。至于其它构图原则，有的是为了引导观众观赏画面的其它特点，有的是为了保持画面完整统一。

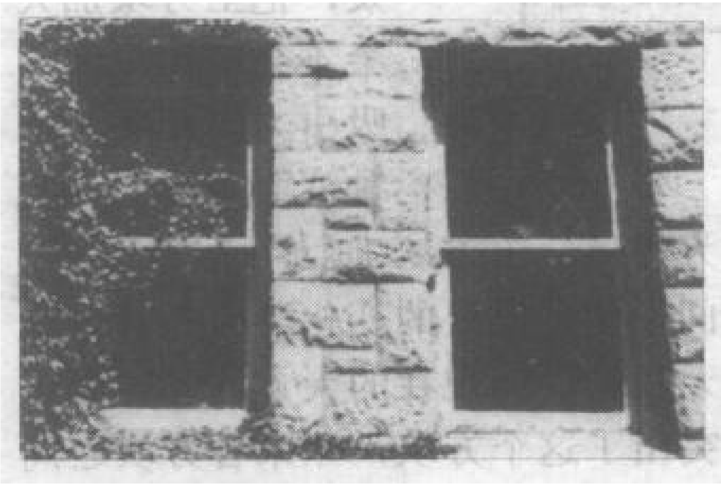
缺乏各种对比的照片是单调乏味的。要使这种照片增色，就应当尽可能多地运用各种表现形式来强调对比。使明者更明，暗者更暗——这种具体运用对比的手法是使一幅呆板的照片焕发光彩的传统验方。

对比离不开变化，有了变化才能产生差异。由于艺术大多渊源于自然，而自然界又总是处于不断变化之中，所以我们也不可避免地要感受到变化，并把它摄入镜头。然而，自然界的种种变化，在其变化的瞬间是如此的丰富多

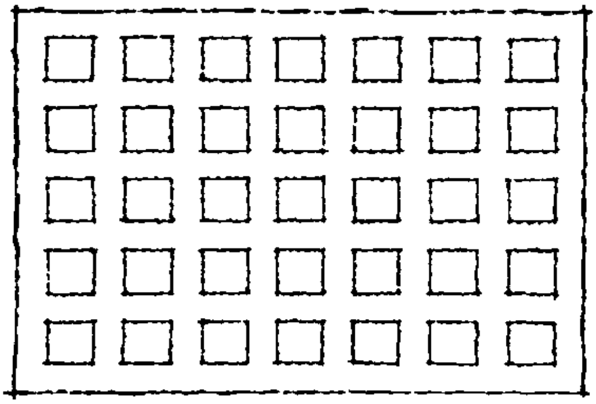
彩，又是如此的杂乱无章，以致摄影艺术家不能不象戏剧导演那样，想方设法发挥次要事物的配角作用，以烘托他的中心思想。这样，观众便能一目了然地看出作者所选定的趣味中心了。

为了取得对比的效果，必须使发生变化的地方看来清晰醒目。在一定条件下，特别在由各种类似事物构成的环境中，即使是微小的变化，也能产生显著的对比效果。

在图三三九中，我们不难看出上下两扇窗户中有两块换过的地方。发生变化的地方通常应由周围事物直接反衬出来，否则，会因变化很小而无法觉察。



图三三九

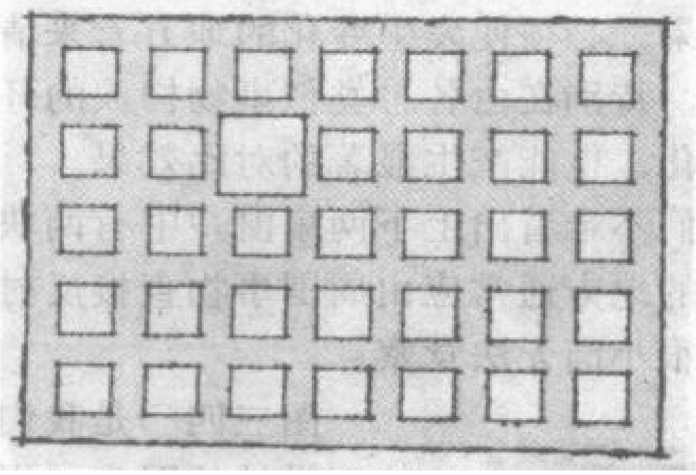


图三四〇

图三四〇是我们特别设计的图案，用来体现对比的必要性和运用对比后所发生的戏剧性变化。图案中所有的方块都一模一样，并精确地排列成行。这种一成不变的形状和排列使人感到单调乏味。

在这种情况下，我们可以选择任何一个方块加以突出。现在试选左起第三列的第二个方块作为主方块来研究。

一、利用大小进行对比



图三四一

要突出这个主方块，一般人考虑的第一个步骤就是把它放大。这就自然形成了大小对比。

可能有人会怀疑，把主方块加大会不会产生更大的吸引力。其实，这种变化所产生的吸引力，比乍看起来要大得多。主方块加大了，使得周围起衬托作用的背景空间发生了重要的变化。原先背景空间上的平直行列是畅通无阻的，而现在的大方块却妨碍了视线的连续运动。由于突出了这个方块，原来各方块之间整齐的行列被打乱了。所有这一切因素，不论是它们单独起了作用还是加在一起起了作用，都促使了差异的产生；而这一差异便使人们的注意力首先集中在发生变化的区域，并且一次又一次地被引回这个区域。

图三四二

现在，我们可以归纳如下：

在构图中取得对比效果的一个做法，是把一件物体表现得比其它所有物体更大一些。

被摄物体在实际体积上并不一定非要大于其它的物体。事实上，它甚至可以比其它物体小得多。让它靠近镜头，而使其它物体远离镜头，通过透视的作用夸大了选定的拍摄主体，它的影像就比较大了。

图三四三

照片中的男孩身高四英尺，大人身高六英尺。单凭身高这一点并不能保证画面上的优势。这种优势可以通过布局和下述方法加以调整。

图三四四

在图三四五中，男孩的巨大形象位于画面中心，无疑是画面的优势部分。图三四六是从同一张底片剪裁出来的，小男孩的形象移到左侧，成为边框的一部分，因而把画面的统治权让给了画面中心的那个较小的人象。

图三四五

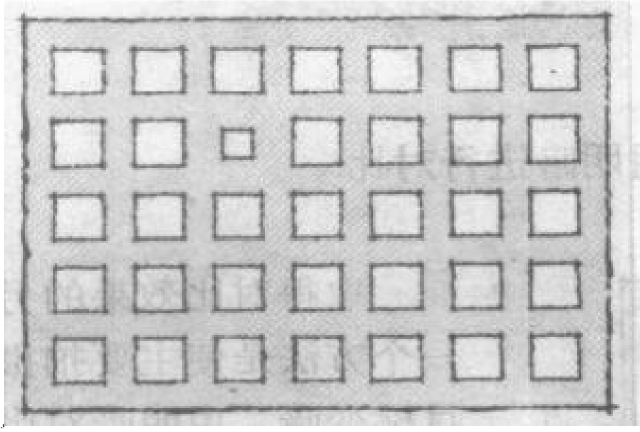
图三四六

为了使构图更理想，应当把大小、布局、背景空间和其它要素结合起来进行综合试验。采取这种独立探索的态度能得出直觉的判断，比死抠精确的比例尺或心理学条文

要有意义得多。

你可以移动那个大的人象，调整影像的大小，并注意背景空间的影响，直到能够最有力地表达你的意图为止。

现在回到我们的基本图形上来，试把主方块缩小看看会取得什么效果。



图三四七

请注意缩小的方块怎样会一下子抓住你的注意力的。小方块有强烈吸引力的原因和大方块非常相像。现在，恰恰是小方块周围的背景空间比其它方块的背景空间大；整齐的行列被打乱了，于是出现了一个有差异的因素。

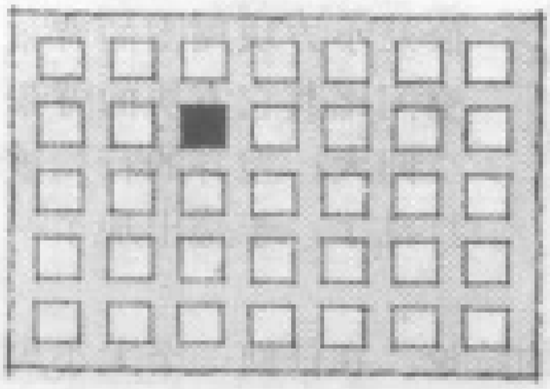
所以，我们可以得出这样的结论：在任何一个大小匀称的构图中，足以打破其均匀性的某一成分，就具有最大的吸引力。利用差异作对比，一个以成人为背景的小孩，与一个以小孩为背景的成人一样，都具有同样强烈的吸引力。

图三四八

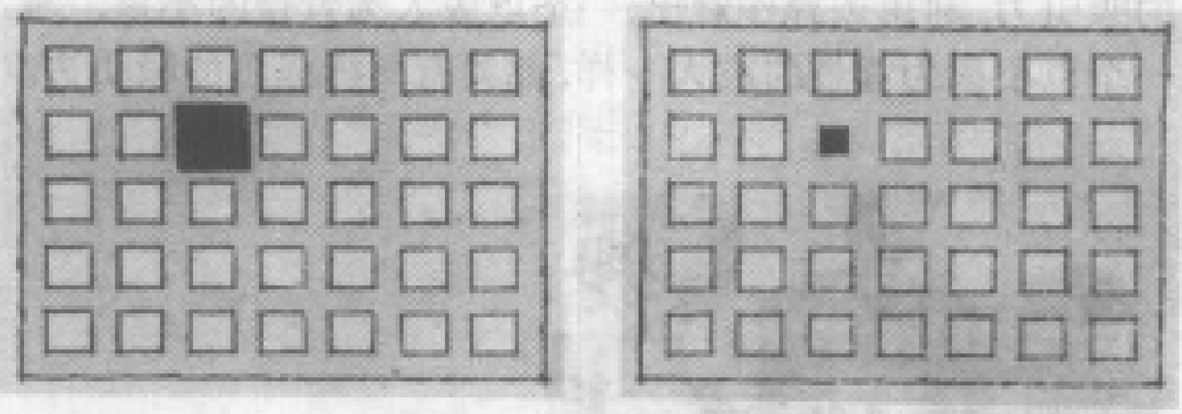
我们甚至可以这样说：突出于若干大形象之前的小形象也可以成为优势部分。

图三四九

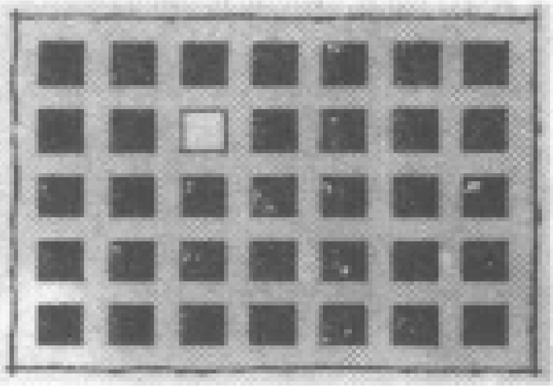
二、利用明暗进行对比


图三五〇

取得对比效果的另一个方法是使主要拍摄目标变暗。由明暗对比产生的差异具有强大的吸引力。如果同时运用大小对比和明暗对比，可使吸引力大为增强。


图三五一

相反，也可以让主方块明亮而让其它方块黑暗而造成差异。

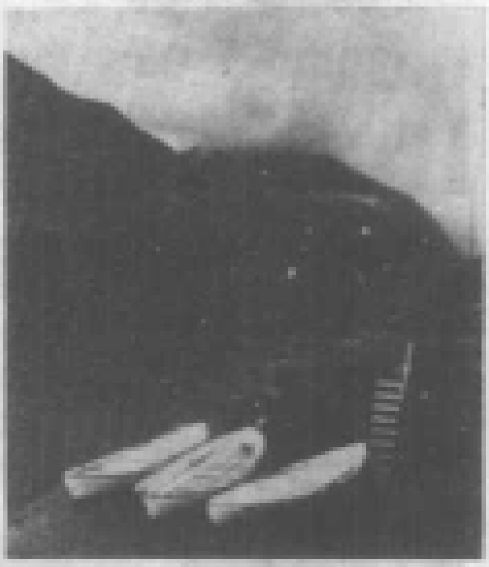


图三五二

在实际拍摄中，当拍摄主体极暗而周围环境极亮，或情况完全相反时，所产生的对比效果是最为强烈的。

图三五三

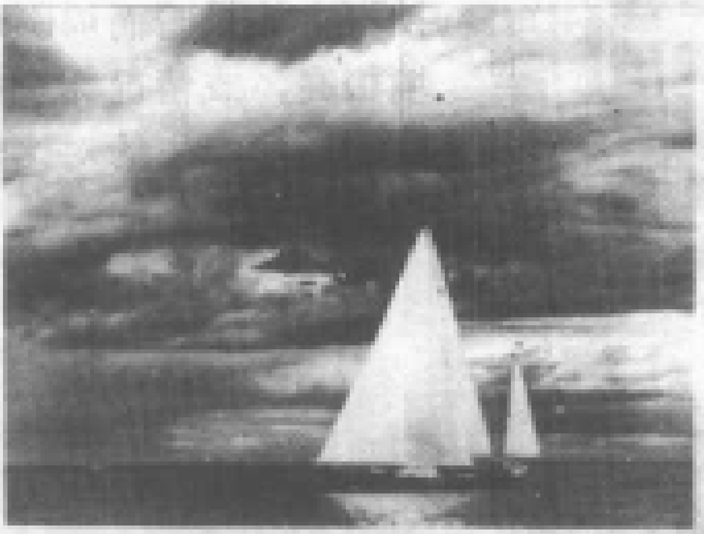
图三五四



四三五五

但在某些情况下，极其强烈的对比显得过于刺眼，因而是不可取的。想取得更加微妙的对比效果，可将拍摄主体置于中间色调的背景上，而不采用色调极端相反的背景。

我们可以把明亮的物体衬在中间色调的背景上，



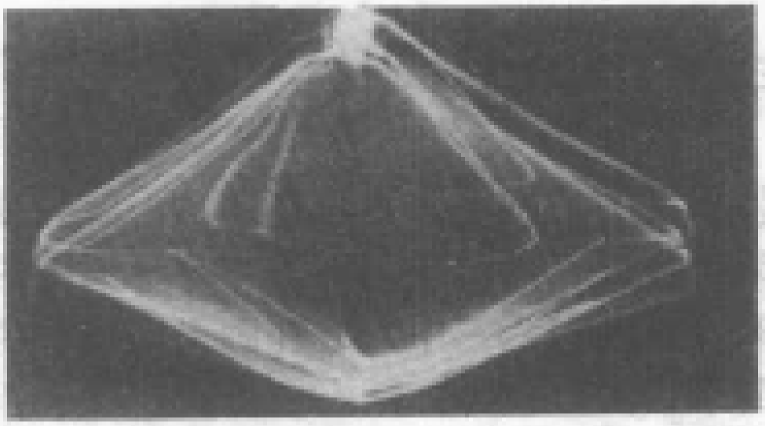
图三五六

中间色调的物体衬在明亮色调的背景上，

图三五七

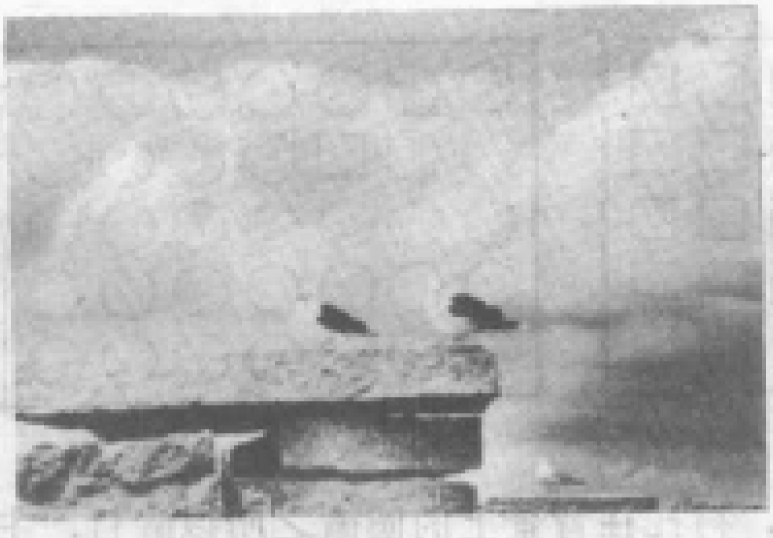
暗调的物体衬在中间色调的背景上，

图三五八



图三五九

中间色调的物体衬在黑暗色调的背景上，



图三六〇

或明暗结合的物体衬在中间色调的背景上。

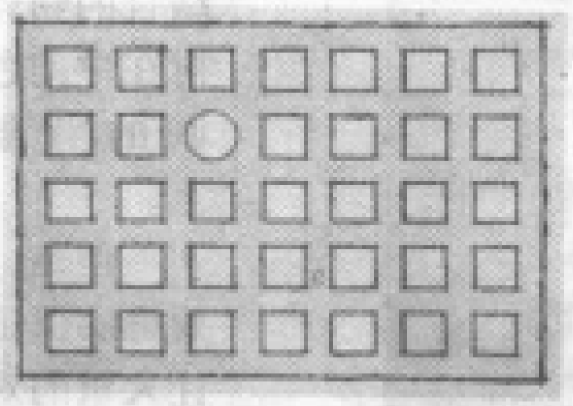
但是，要确实保证让大量的对比因素有利于突出拍摄主体，切不可喧宾夺主。主题的次要内容必须在大小和色调上处于从属地位。

要再三注意各个构图原则之间的相互依存关系。纵然大小和明暗的对比都运用得恰到好处，如果布局不当，也是枉然。

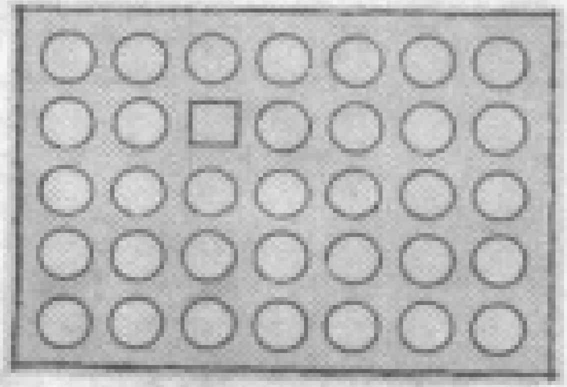
图三六一

三、利用形状进行对比

在大小明暗保持不变的情况下，也可以通过形状的变化来取得对比的效果。在图三六二中，圆形本身从周围的方块图案中突出出来。在图三六三中，处在圆形环境中的方块有着同样强烈的吸引力。



图三六二



图三六三

在图三六四中，衬托在背景上的圆徽之所以醒目，主要归功于形状的对比，其次，大小对比、布局以及独特的设计和文字图案等因素也起到了强有力的烘托作用。整个画面的色调也是协调一致的。

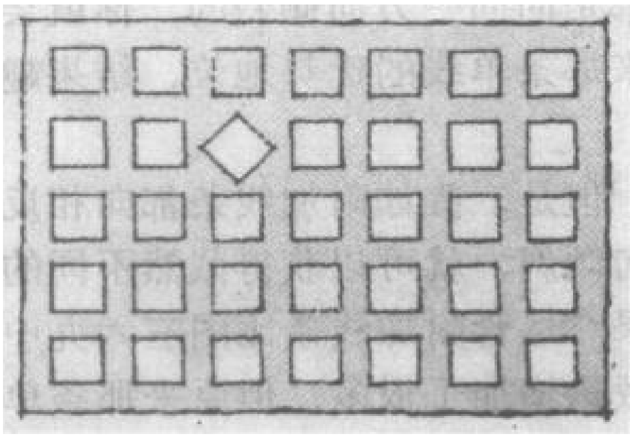
图三六四

在图三六五中，人物的优势地位不容置疑，因为他的不规则的体形反衬在几何图形背景上造成了形状对比，此外，还有大小、明暗和方向的对比，而且把人物靠近在画面中心，这种布局也有利于人物的优势地位。

图三六五

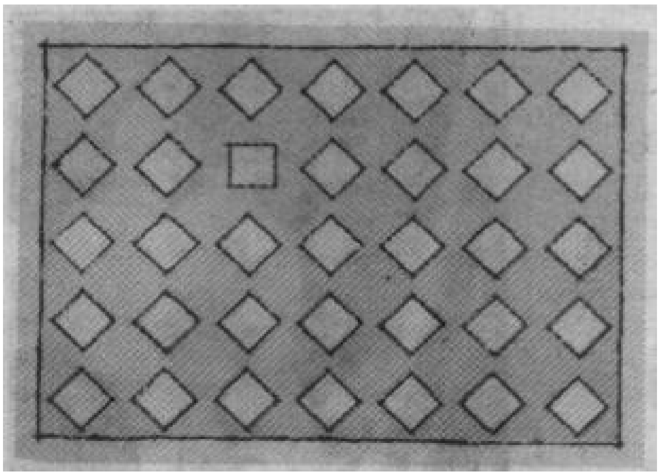
四、利用方向进行对比

因物体方向改变而引起的差异具有强大的吸引力。只要把主方块环绕其中心略为旋转一下，我们就会情不自禁地把注意力倾注在预定的趣味中心上面，不再需要辅以大小、形状或明暗的变化。



图三六六

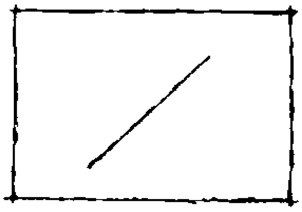
如果使其它方块改变角度，仍然可以让选定的趣味中心保持其显著地位，这就足以证明吸引力是来自差异，而不是由于图形的棱角本身有什么内在的特殊作用。（图三六七）



图三六七

和前面几种对比一样，使主方块得以突出而成为趣味中心的原因，除了物体方向变化之外，还有一些因素，就是打乱了图形和行列的规律，以及使方块周围背景空间的形状发生了重大变化等。

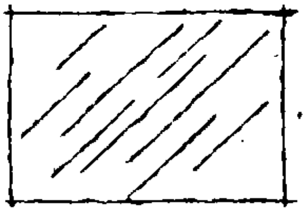
和物体形状的方向变化相比，线性方向的变化所造成的对比具有更加强烈的效果。



图三六八

在图三六八中有一根单独的线条表示趣味中心，位于画面中心附近；如果构图中没有其它方向性因素出现，这条单线的优势地位本来是不用怀疑的。

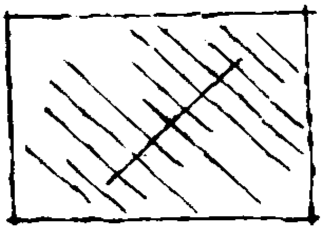
然而，如果设想给这条单线增加许多条附加线，并且在观察者看来，这些线条都是向同一方向倾斜的，你就会看到这些附加线湮没了原来那条单线的优势地位，结果趣味中心就不复存在。



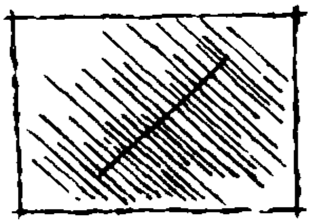
图三六九

但是，假如附加线条都向相反方向倾斜，就可以获得截然不同的结果。尽管附加线条比图三六九中的数量增加了很多，但原来那条单线仍然昂然突出于群线之中，成为趣味中心和优势部分。继续增加附加线条，不管增加多少，甚至加到了快把它湮没的程度，也很难抹煞原来那根线条

的存在。



图三七〇



图三七一

这些异向线条并不一定非要和趣味中心的方向完全相反，只要方向上有充分的变化，中心内容仍可不失其优势地位。

图三七二

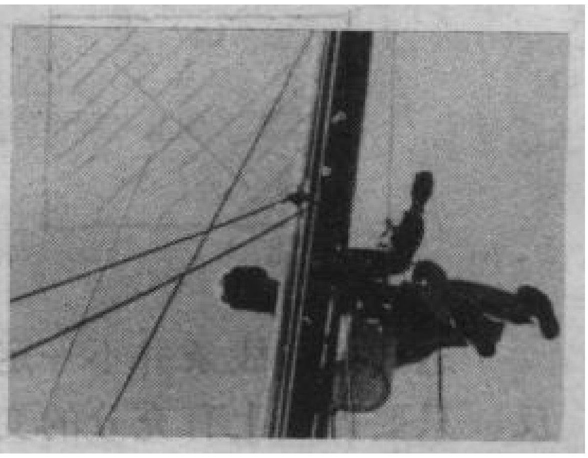
当涉及方向问题时，我们往往考虑的是物，而不是人。然而，头、躯干和人体各部之间以及与周围物体之间，常表现出一定的倾斜角度，而这种倾斜角度对构图和情绪有着强烈的影响。当拍摄对象的表情紧张呆板时，为了使他们变得轻松自然一点，我们不是都曾提过建议，请他们把头稍为偏转一下吗？

站立时，并不一定要求身体笔直，可以向前弯、向后仰，或向两侧倾斜。就坐姿势的角度和曲线方向与个性和情绪之间大有关系，这一点你即使不是职业心理学家也是可以理解的。卧倒、走路、跑步、工作、游戏、休息——这一切都具有方向特征，摄影家对此必须十分敏感，这样他的作品才能

图三七三

传神，并且具有构图上的感染力。

图三七四



图三七五

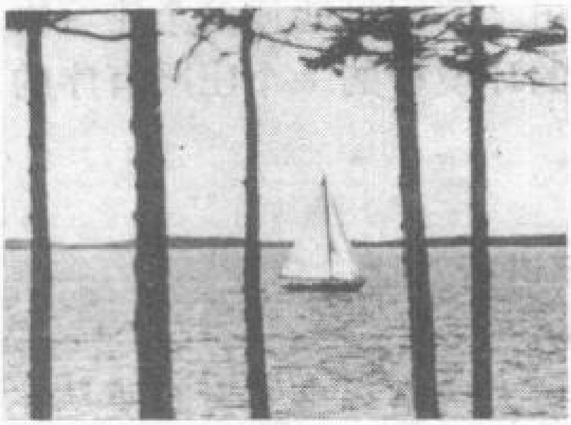
五、利用情绪进行对比

从前面的线条草图中可以看出，方向对比的作用，不仅限于构成优势部分，它在表现各种情绪，如有力的动作、兴奋、竞赛、对抗以及轻松恬静等方面，也是一个重要的因素。

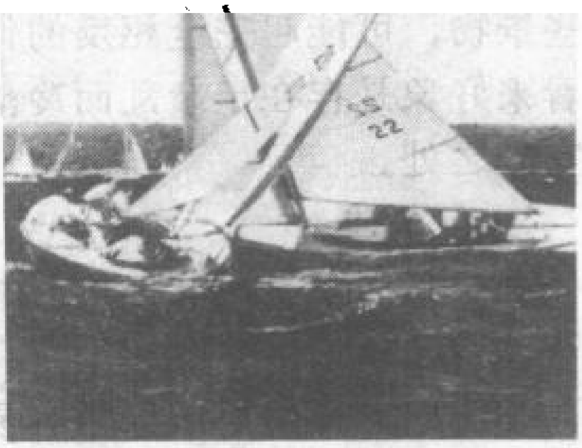
优秀的摄影作品能够通过画面上的线条、形状和色调来传达某种情绪；这些线条、形状和色调所表现的也正是摄影家在摄影时对于主题画面基本精神的感受。要表现高贵、庄严、内心冲突、喜悦、恐惧、镇定、沉思和平静，仅仅具备与这些情绪有关的素材是不够的，要善于选择和运用能够表现这种情绪的构图原理和要素，这一点和选择拍摄内容本身具有同样重要的意义。

在图三七六中，除了船是趣味中心以外，方向对比主要表现在横向和竖向的交错上。可比较一下图三七六中的平静感和图三七七中的运动感。在这幅画面中，不仅趣味中心，而且处于次要地位的船只和水面都有角度的对比。这

种角度对比产生了一种强烈的运动感。



图二七六



图二七七

如果你想把一个纪念性建筑物拍摄得雄伟、壮丽、庄严，你的画面就应该包括能够衬托这些特点的内容，如周围的风光、背景、前景甚至天空。这样，整个画面就会表现出你所希望的情绪。挺拔的树木，物体的鲜明轮廓，井井有条的风景布局，天边的云彩：它们都构成了一定的形状，线条，立体感和质感，由于和谐一致并形成了对比，从而烘托了气氛。另一方面，假如你的目的是要表现对某一纪念物的不满或鄙视，那么，你所选的景色内容和天空就应该不那么庄严。背景可以摄入令人不愉快的物体，而前景可以显得肮脏而杂乱。这里不宜使用横平竖直这种明快的对比，因为这种对比表现力量和稳定；而应当使用不规则的斜线条和拙劣的形状的对比。

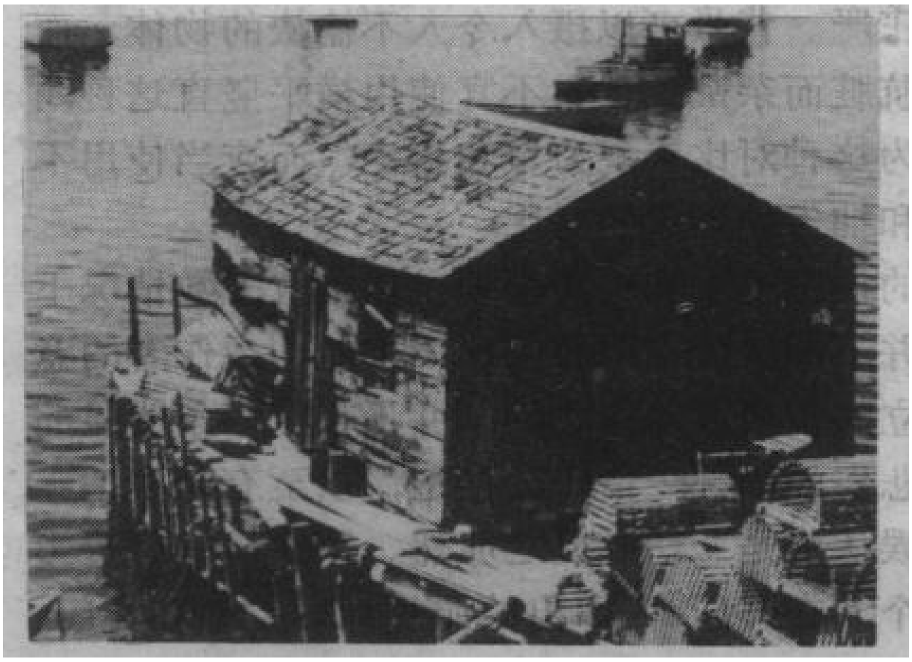
以上谈到的构图要素和构图原理虽然在大多数情况下是正确的，但并不能保证在所有情况下都能体现作者的意图。两种相对立的情绪或动作之间，并不存在一条明显的界限。狂欢和悲伤的面部表情十分接近，以至有时会把一张狂欢的照片误认为是悲伤；反之亦然。往往，一个摄影者打算拍摄一个人在开门，而印出的照片却好象是在关门。

在一张纪念性建筑物照片中，原先用来贬低其重要性的那些景物，可能起完全相反的作用。它们可能使这个建筑物看来好象是存在于杂乱而冷落的环境中的一个庄严有序的宜人之处。

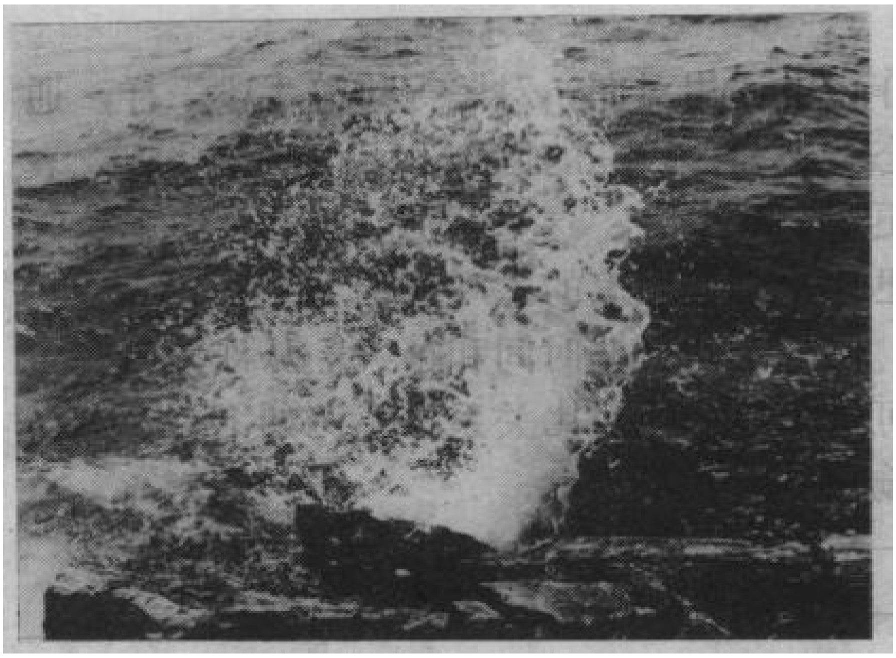
六、利用质感进行对比

质感方面的对比经常容易被人忽略。事实上即便是在一个色调完全一致的地方，摄影家也可以找到相当多的质感上的差异来加以突出，或者为取得视觉或美学的效果而加以强调。

对比法则表明，一种颜色和它的补色放在一起，就显得分外鲜艳。要取得最佳的质感效果，同样也要使用相对的质感作衬托，例如用柔软光滑的围巾衬托一张粗糙的脸，用平静的湖水衬托大大小小的石头，用平滑的树叶衬托一条毛虫，用天鹅绒衬托闪亮的金属等等。美丽的大理石精磨制品往往要放在粗糙的底座上才更耐人玩味。



图三七八



图三七九

七、利用思想和内容进行对比

我们所谈到的对比实例都是最常用的，如大小、形状、明暗、方向和质感。最有效的一种对比手段——颜色，我们还没有涉及，因为本书只讨论黑白摄影的构图。色彩对比不过是色彩研究的一部分，而对色彩学的全面研究将涉及到相当广泛的内容，研究起来会令人陶醉。

对于一个摄影家来说，他必需把对比时时铭记在心。对比不仅仅是为了吸引注意力而使用的一种手段，它还是一条基本的自然法则，在艺术领域中是绝对不可忽视的。对比在表现活力、生命力和紧张状态时，具有一种令人信服的力量。

当摄影家获得机会有意识、有目的地使用构图手段时，他们往往运用相似点去追求所希望的和谐。但任何事物的相似点太多都会导致单调和乏味。通过相反事物的平衡，如黑与白，推与拉，主动与被动，也能产生同样的和谐效

果。

正像在写作当中运用对偶、对照等修辞手段一样，通过强调物体、态势和动作之间的区别，可以把某些观念表达得更清楚，更富有戏剧性。这些区别必需表现得十分强烈，观众才能迅速领会摄影家的主观意图。

我们认为，值得花费一些时间和精力，从许许多多事物中选出一些可用于摄影的对比关系。举例如下：

痛苦——愉快

粗劣的——精细的

天然的——人造的

零碎的——完整的

优越——低劣

井井有条——杂乱无章

短暂——持续

原因——结果

内在——外在

坚韧的——脆弱的

灵活的——死板的

成组的——单独的

简单的——复杂的

相似——差异

整体——部分

开始——结束

永恒的——多变的

有力——无力

向前——后退

优——劣

图三八〇拍摄了消夏用的游艇在冬季风雪中运输的场面，这就是刚才说过的思想内容对比的一例。

图三八〇

内容对比是构图的一个重要手段。它和大小、形状、色调、方向和质感的对比有所不同，它并不是每张照片中必不可少的。表现主题，可以运用多种方法。究竟应该选用哪一种对比手段，则取决于主题，取决于摄影家的观点，以及观众的兴趣爱好。

第十一章 节　奏

——格局和步调

虽然我们每个人对于什么是条理性的看法有所不同，但我们都自然而然地、心甘情愿地接受了它的结果：秩序。人生大部分时间是用于安排切身环境，使用各种工具以及进行各种活动。我们从事这些活动的目的，不仅为了提高成效，而且为了从那种有规律有组织的生活方式中求得愉快和满足。

除了切身环境以外，我们还从大自然或人类自己巧妙安排的生息条件中得到快乐。丛生的灌木、茂密的树林除了吸引生物学家以外，没有其它诱人之处。但是，当我们置身牧场，看到眼前风吹草舞，周围山峦起伏，我们都会心旷神怡。蜿蜒的田垄，美丽的公园，宜人的城镇都能使人赏心悦目。

如果我们对生活的某一方面难以驾驭，就会产生不稳定感。对此，大多数人都会感到不快，都要设法避免。所以他们都尽力追求一种自己能够控制的安定而有秩序的生活。正因为艺术家感到了这种心理上的需要，他总是有意识地赋予他的作品以条理感与和谐感，因为它们能满足人们在这方面的要求。

当自然的或人为的混乱发生的时候，一个不太敏感的人只是在内心里承受了这种不愉快，继续生活下去。他既

没有能力也无意于探求究竟，特别当他能找到现成的有秩序的去处可以满足他的心理需要的时候，他也就随遇而安了。

而对艺术家来说，他却必须在无秩序之中寻求秩序，在一片混乱之中看出生活某一侧面的反映；反映出来的东西可能是讨厌的，使人不愉快的，甚至可能是难登大雅之堂的。他能抛开世俗的见解，发现被忽视了的美。他应该探索不同于前人的观点，避免那种只有门外汉才感兴趣的老一套的手法。

面对着形状，色彩，质感各自不同的大量拍摄对象，摄影家的脑子里总是不断地盘算着怎样从杂乱无章之中理出和谐的因素来，这就是丑中之美；而这里所谓的美就是条理感，在混乱之中，特别当主题或景物本身缺乏固有美的时候，这种条理感是很难发现的。

把画面各个部分组织起来，也是构图的实质所在；只有这样，被摄事物和你的既定思想才能得到成功的表达。补充景物可以出现在画面上，但它们只能处于次要地位。

在前一章，我们曾经讲过怎样通过有效地利用差异而求得秩序。相反的事物，由于它们截然不同而被突出，使人不至于忽略它们。观众也会因此而比较容易地看到摄影家想让人们看到的东西。恰当地安排对立的事物，就能创造出由矛盾着的因素构成的均衡而稳定的统一体。垂直的物体和水平的物体联系起来观看最有意义。黑暗这个概念只有和光明联系起来才能理解。巨大所包含的尺寸概念是和某个渺小物体相对而言的。

题材中对立因素的数量和对立的强烈程度决定着它们被强调的程度。如果一张照片的每个部分包含的对立面太

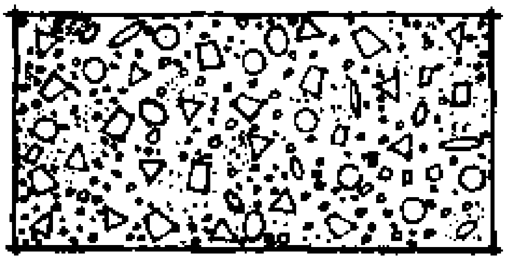
多，就会造成混乱不堪的局面。但是，如果一个题材适合于表现混乱，而混乱正是摄影家想要表达的气氛，那么，就最大限度地利用差异和对立吧！

一、通过相似点形成和谐感

前面讲的是差异的作用。相反地，把相似物体适当地结合起来也能取得和谐的效果。这里，我们要把特征相近的物体和构图要素加以归类和研究。

其实，这两种情况并没有矛盾。因为不管碰到的是什么题材，摄影家为了拍出最好的照片，都是要把它们当作视觉材料加以发掘和利用的。要作出符合摄影美学的处理，关键在于题材本身能够说明什么，摄影家个人认为有意义的是什么，他选择什么方法来表达自己的意图。

人们在下面这样的画面中会看到那种由于不同图形的堆积而造成的混乱现象；画面中的许多图形在尺寸和形状方面过于相似，致使人们无法从中找到占据优势的形象。


图一八一

因为题材本身没有提供适当的材料，无法建立有效的对比。所以艺术家要善于观察，要在一片混乱之中去发现一些具有共同特征的图形，并以适当方式组织起来。它们可能在大小、形状、方向、色调或质感方面有相似之处。

让我们假设，最符合这些条件的是画面中那些圆形。它们的形状和大小大致相同，而且能和其它形象区分开来，有可能找出它们的内在联系。这里使用的方法和前一章不

同。我们不是把一个物体突出并加以强调，而是留意找出可以结成一体的成组图形。

我们可以通过滤镜对负片进行控制，或通过印放时的处理，或两者兼用，来提高这些圆形的亮度，使它们具有相似的影调，同时把画面其它图形压暗。

图二八二

于是，明显的相似关系就表现出来了，更值得人们仔细观察。由于图形相似，间隔相等，给人以明显的有组织的感觉。而且其余图形都变成了背景，在背景的衬托下，虽然这些圆形之间并无实际联系，但我们观察整组图形时，能得到一种波浪式运动的印象。

像音乐听众预测节拍一样，摄影作品的观众也能在一组相似形象中辨认某一形象，并且预感它的再现。经过合理安排后，有节奏的动感，能够引导观众的视线沿着画面移动，满足他们的视觉感受，抓住他们的注意力。

圆形和间隔的不断重复，从无秩序中引出了秩序，给人以很大的满足。因为它是音乐和诗歌中的节拍在视觉上的表现，所以把它叫做节奏。

二、节　奏

作为艺术家，我们不可避免地要受含有节奏的自然力的影响。昼夜交替，四季循环，海浪拍岸，心脏搏动，它们都有自己的节奏，而且我们也感到非常协调，一旦稍有

违拗就会产生危机。在我们日常生活的节奏中，时区的变化极其重要，以至乘喷气客机远游的旅行者，需要好几天的时间进行体内调整，才能适应这种改变。

我们工作和游乐的每一个方面，都是以节奏为基础或服从于节奏的。它甚至成了控制世界上各种物体间相互关系的力量。光、热、声、磁都是节奏的不同形式，它的轻微变化都会导致很大的差异，睡眠和觉醒的周期性交替是人类生存的基本条件。

节奏是一个有秩序的进程，它提供着可靠的格局和步调。一旦建立起一定的节奏，我们就能够预见它的连续出现。保持了节奏，我们就会感到愉快。

由于节奏具有高低起伏的一定格局，它就成了激发情感，表达情感的理想手段。它除了具有实际的感情方面的作用以外，也是表达感情的艺术领域里最有影响的因素。节奏能激发和丰富人们的想象力。

大部分人生来就具有节奏感。试从背后观察一个体态协调的人走路的姿势，并且注意他是怎样保持节奏的。不但脚跟着地的声音有节奏，而且双臂的摆动、肩膀和髋骨对称交替地倾斜和脊椎的扭动都有明显的节奏。不同年龄的人走起路来节奏是不同的。在青年的早期，男女间的差异就已经出现，到了成年时期，这种差异就更加明显了。在同年龄同性别的人当中，每个人又养成了自己独特的走路节奏。

人类每一个活动都和某种节奏形式有关。请注意那木匠锯木，船工划船和游泳比赛，观察他们是怎样有规律地一动一停，从而使他们的活动变得轻松自如。节奏能使从事活动的人和旁观者同样感到愉快。我们会情不自禁地被

那种和谐的摆动所吸引。

正像一个缺乏节奏的人跳舞时显得滑稽可笑一样，一幅本来包含着形成节奏的条件但却没有形成节奏的照片，同样如此。这种照片，给人的印象是不舒服的。对整个照片来说，线条、形状和色调等也就无法形成有节奏的感染力。

在有节奏的作品中，不见得每个物体都十分相像或每个间隔都完全相等，也不见得都是严格地重复出现的。它不是机械式的，而是有着微妙的差别和变化，正是这些差别和变化给作品增添了趣味。

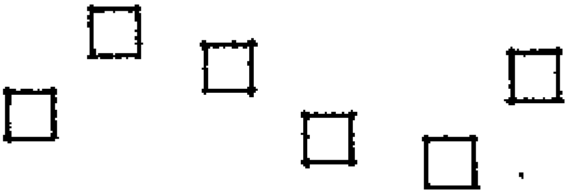
三、节奏的视觉快感

照片不一定必须具有某种含义。照片的基本目的，除了某些具体用途之外，就是为了让人观看时得到视觉上的快感。当然，由于内在的原因，各人的视觉经验是不同的，但这种经验大部分都伴随着某种情绪的反应。喜欢，还是不喜欢，往往是从这种经验出发的。

比起其他构图原则来，节奏更能引起视觉的快感。它有很大的活力，即使最平淡的题材，只要发现了和再现了某种节奏，照片就能给人以深刻的印象。

四、重复形成的节奏

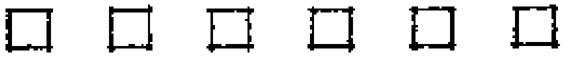
节奏最简单的形式，是通过某一形象，以相同的间隔重复出现而形成的一定格局。我们可以把图三八二中那些圆形用任何形状来代替。



图三八三

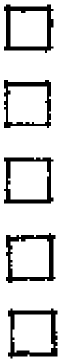
这些图形不一定要排列成一个流畅的曲线

可以排成一条水平线：



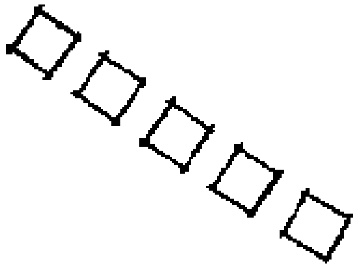
图三八四

一条垂直线：



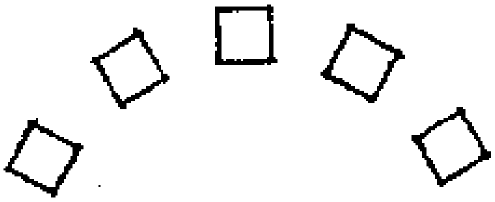
图三八五

一条斜线：



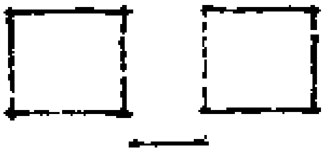
图三八六

或者一条弧线：



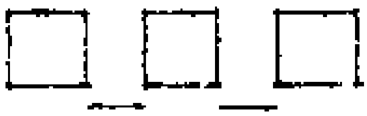
图三八七

由两个物体构成的画面只能有一个间隔。



图三八八

虽然物体的形象重复出现了，但间隔只有一个，并没有重复，所以还不能形成节奏。至少要有三个物体重复出现，而间隔至少重复一次，才能形成节奏。



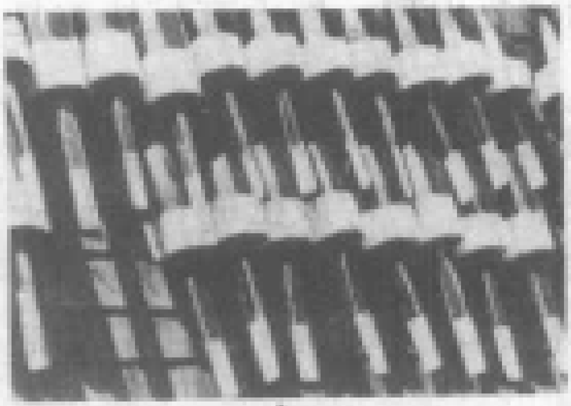
图三八九

任何物体，任何构图要素都可以用来构成节奏。形状、线条、影调、质感的重复出现并伴有重复出现的间隔，都

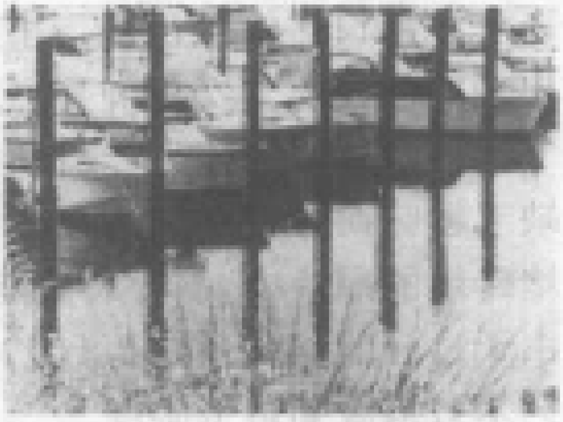
能构成节奏。

图三九〇

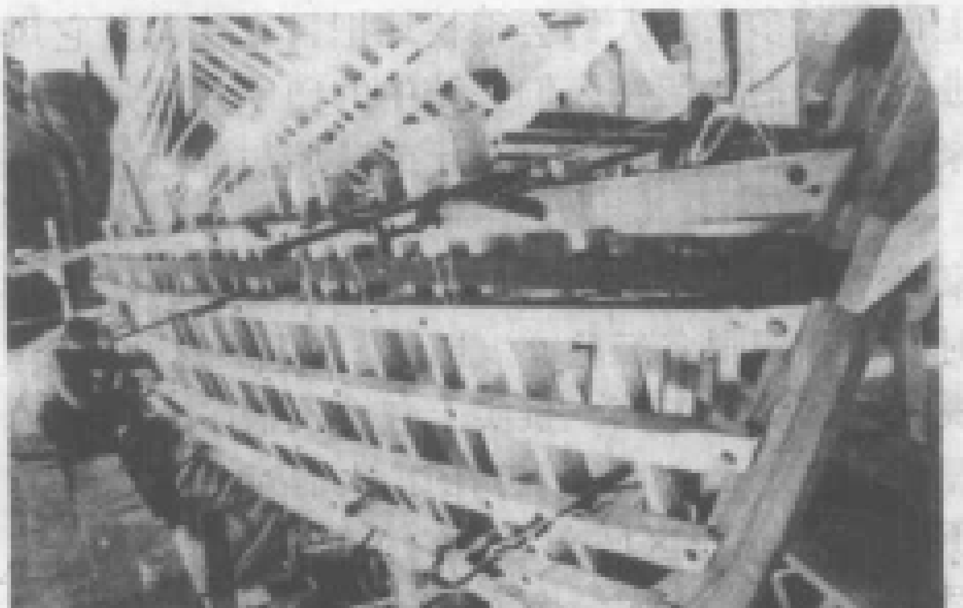
篱笆、成排的柱子，有拱顶的长廊，建筑物的窗户等，都是明显的例子，说明利用重复可以形成节奏。有时候物体和间隔排列得过于精确，看来反倒有些呆板。一个篱笆上的桩柱和间隔在排列上如果稍微有些变化，看起来要比建筑物上尺寸间隔完全相同的一排柱子更为有趣。



图三九一



图三九二



图三九三

捕虾浮标的照片就是这样。在这张照片中，浮标整整齐齐地挂在捕虾人的板棚外边，浮标相似，间隔相等，构成了典型的由重复形成的节奏。假如在安排上稍加调整，特别使间隔有些差异，会给画面增添生气。每个浮标略微上下错开，特别是在上端部分，形成了一个波浪状的白色条带，和它下面稍有变化的白色背景相呼应，有几个空档未挂浮标，这表明浮标在不使用时是挂着保存的，更重要的是留些空档在构图上有利于打破呆板的相似状态。

在港口这幅照片里，小船重复出现，使垂直桩柱重复出现所形成的节奏更加强烈。

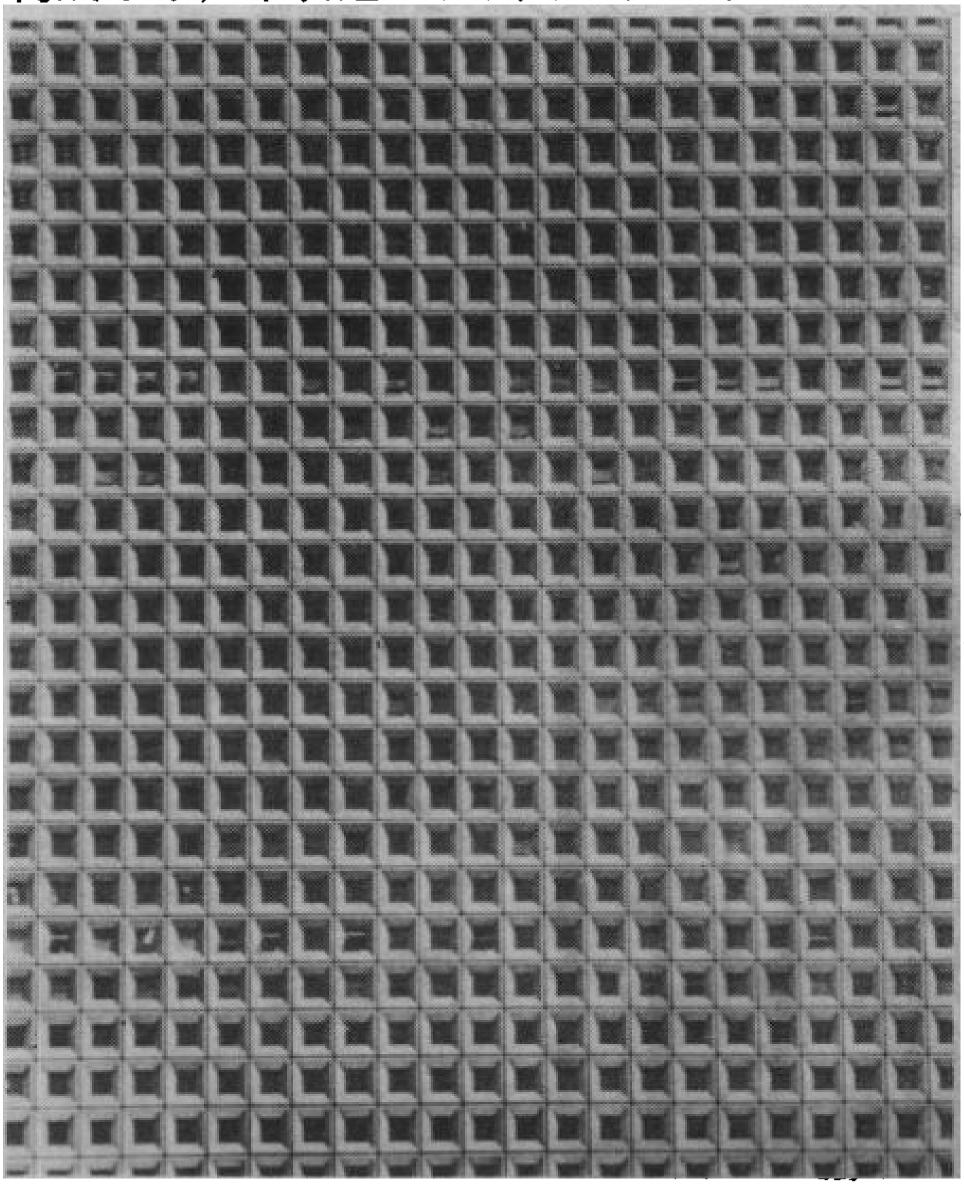
正像过多的差异会引起混乱一样，过多的相似也显得缺乏趣味而导致单调。在一块草地、一片茂密的花坛或一堵砖墙的照片中，不管人们能够找出多少构成节奏的因素，由于过分的相似还是不利于构图。过分的统一与和谐能把艺术效果减到最低限度。

在自然界，这样的景色可能是美的，因为人的目光并不在它的上面停留多久。人们会很快地把目光移向其它风景，从而进行了调剂。留在人们头脑中的印象并不是照片上拍摄下来的景物，而是草地、花坛或砖墙与邻近景物的结合体。

摄影家必须提防人们的心理习惯对各种感觉的影响。要花很长时间，积累很多经验，才能认识到下面这个事实：我们通过视觉所接受的东西，事实上包含了很多心理上的反应。心理反应之一是上面所提到的：人们对邻近物体的印象，能对所选定的拍摄区域产生影响。其二是一种错觉：鉴于人的眼睛能够集中注视一个单独的物体或一组物体而把不需要的细节略而不顾，因而误认为相机镜头也能这样。

还有一种心理反应是：当人们过于匆促地观察一个题材中过分重复出现的各个相似部分时，往往会忽视其中的差异之处，而这种差异可能产生非凡的效果。拍摄范围的缩小和画格的局限，都会使照片和实际景物之间发生很大的差别。

但是，我们必须再说一遍：艺术中没有绝对的东西！虽然有人认为完全的相似在大多数情况下会产生单调感，但也并非经常如此。有时候艺术家正是利用这种单调的成分构成影象，来表达一种独特的富于吸引力的质感。



图三九四

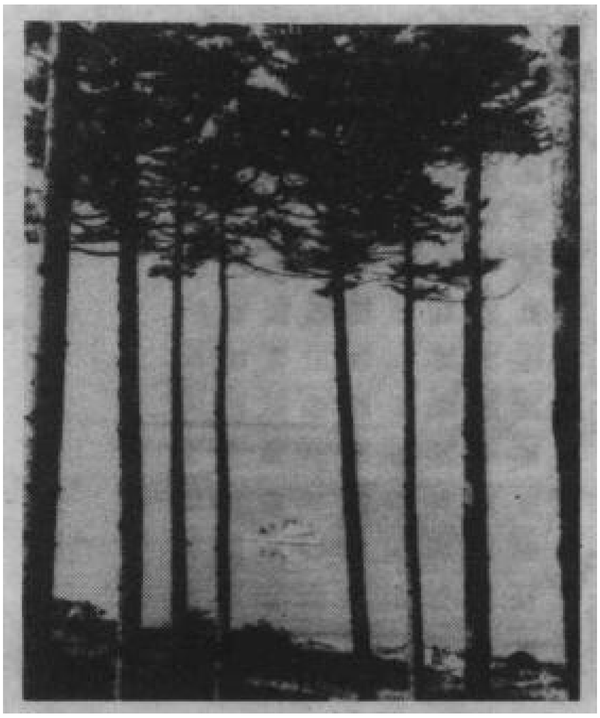
五、间隔的重复

间隔在节奏中所起的作用，比人们能够相信的要大得多。事实上，在形成节奏方面，间隔和物体起着同样的作用。如果物体有规律的重复出现而间隔不是这样，那就没有节奏了。

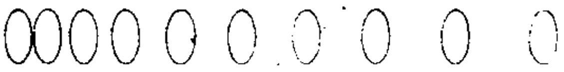
图三九五

遇到这种情况时，要进一步留心寻找这些间隔之间有没有某种有秩序的关系。如果找不到直接的重复，那也许是以更复杂的形式出现的。例如在图三九六中，物体是简单地重复出现的，而间隔则是交替出现的。

图三九六

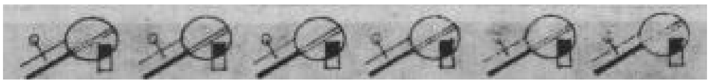

图三九七

另一种变化形式是间隔的宽度逐渐增加。


图三九八

六、复合结构

景物的重复出现，不一定只包含一个形状或一个线条。以某种方式结合在一起的成组的景物，或由几个成分组合起来的景物，也可以作为一个单元重复出现。



图三九九

图四〇〇

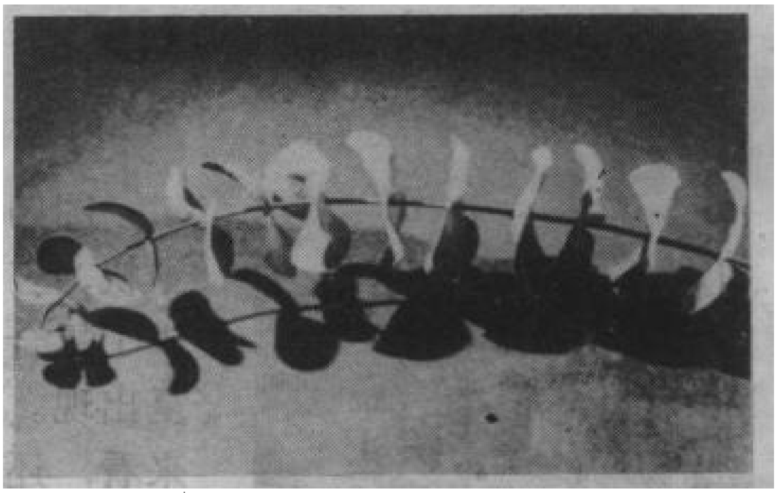
图四〇〇中，各个赛艇的主帆、三角帆、桅杆和船体组成了复合体，以相等的间隔重复出现。无论当作一个复合体来看，还是当作一系列个体来看，这张照片中都不乏引人注意的节奏。

看看你周围的环境，注意由重复出现的东西所形成的节奏，这种例证在你的日常生活中简直比比皆是。糊墙纸、室内装璜用的印花布和纺织品、帷幕、衣服、地毯的图案、暖气片的格子、电视机、空调机、压花模制品、一排排的书……真是不胜枚举。

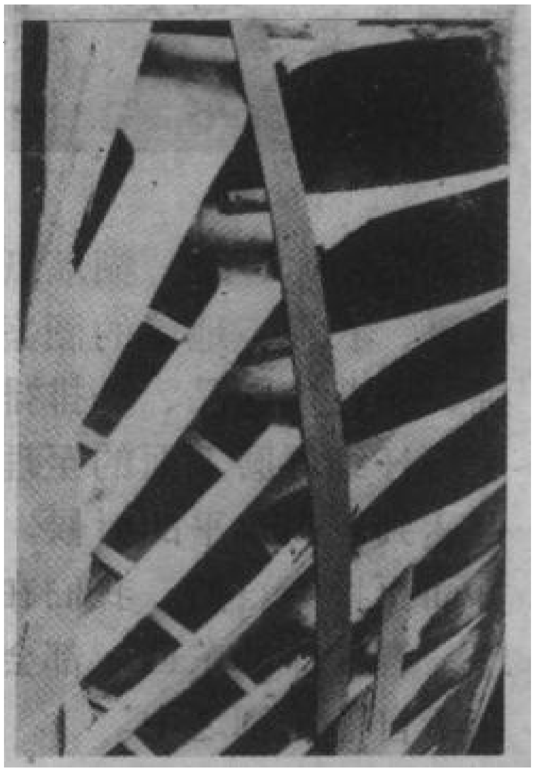
仔细琢磨下面的至理名言是很有意思的：任何研究项目达到较高水平的时候，都会使我们在洞察力和知识水平方面更接近自然。我们在艺术作品中发现的任何一种有条理、有秩序的东西，都会有一个完全相对应的东西早已存在于自然法则之中。

如果我们透过表面观察一下植物世界和动物世界的结构，我们会发现，大部分动植物是由符合基本模式的单元构成的。物种之间的差异，只是由于其组成单元的形式和重复的性质有所不同而已。没有两个物种是完全相同的，而物种的变异则是无限的。请注意观察像种籽的荚、松果、花朵、植物各种器官的交接处、贝壳、海星、昆虫和蜂巢这一类东西。

图四〇一



图四〇二

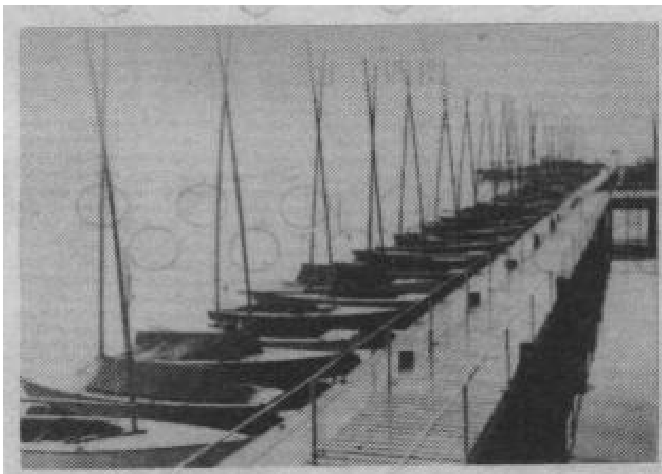


图四〇三

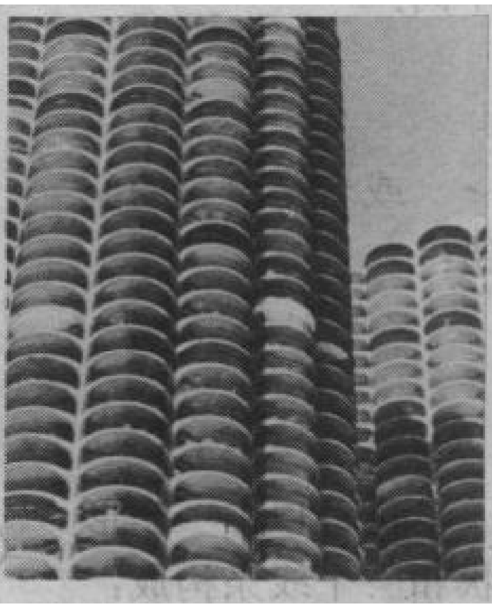
摄影家对大自然的奥秘和它所包含的条理性必须格外敏感。如果亲身接触了生活的节奏，他的想象力就能得到解放，就能在庞杂的事物之中发现相似的条理性；而对于常人来说，这些不过是一片混乱而已。

像在音乐中一样，在视

觉艺术中重复是节奏的最简单的形式。因为艺术品的价值



图四〇四



图四〇五

不在于它的复杂性，所以运用简单的或明显的节奏，并不等于把这幅作品降为低级品。最终的评价标准要看节奏是否适当和效果如何。

七、交替形成的节奏

交替给节奏带来了多样性。这种多样性存在于形状、线条、方向、位置、色调或质感的变化之中。由于着重点略有变动，所以这种变化有助于减少单调感。

交替形成的节奏，涉及两个独立的物体，它们交替出现。

它们可能是大小相同而形状不同：

图四〇六

形状相同而大小不同：

图四〇七

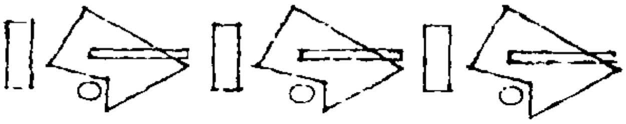
或者是位置的交错：

图四〇八

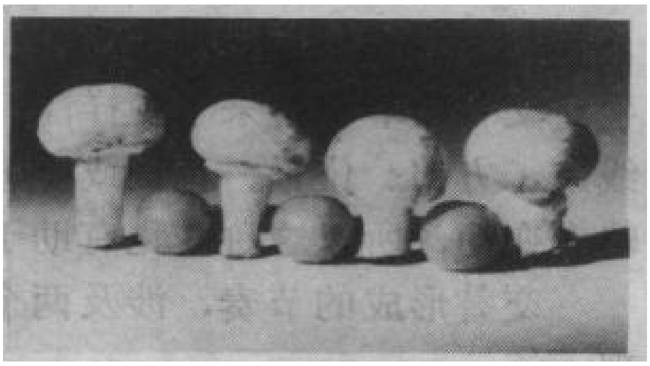
也可以由一个形状和一个线条构成：

图四〇九

或者是一个复合体和一个简单物体交替出现：



图四一〇



图四一一

图四一二

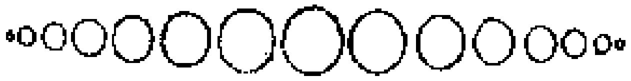
摄影家能够不断地发现并创作出不同的节奏来，特别是当他有机会把音响节奏和拍摄题材的视觉节奏结合起来的时候。这种互相结合的机会在音乐、舞蹈和工业机械题材中是偶而可以碰到的。只要摄影家有幸碰到表现这两种节奏的构图，他就有了创作优秀照片的绝好机会。

从某种意义上说，交替只是重复的另一种形式，因为交替出现的两个物体连同它们共同的间隔，可以被看做一个复合体。

八、渐变形成的节奏

一种更有特点的节奏来自从始至终的渐变之中：物体的大小、形状、影调、方向甚至含义都在递增或递减，就像音乐里的渐强和渐弱那样。它通过下列这些有生气的变化来吸引观众的注意力。

大小的变化：

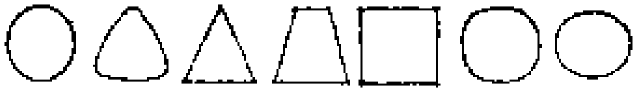


图四一三

方向的变化：

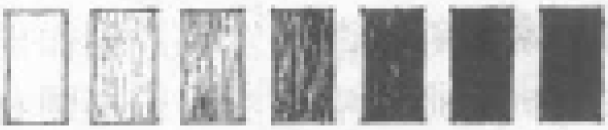
图四一四

形状的变化：



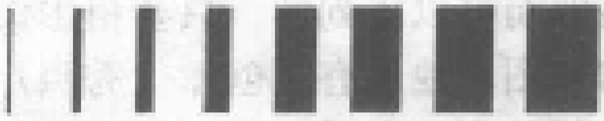
图四一五

影调的变化：

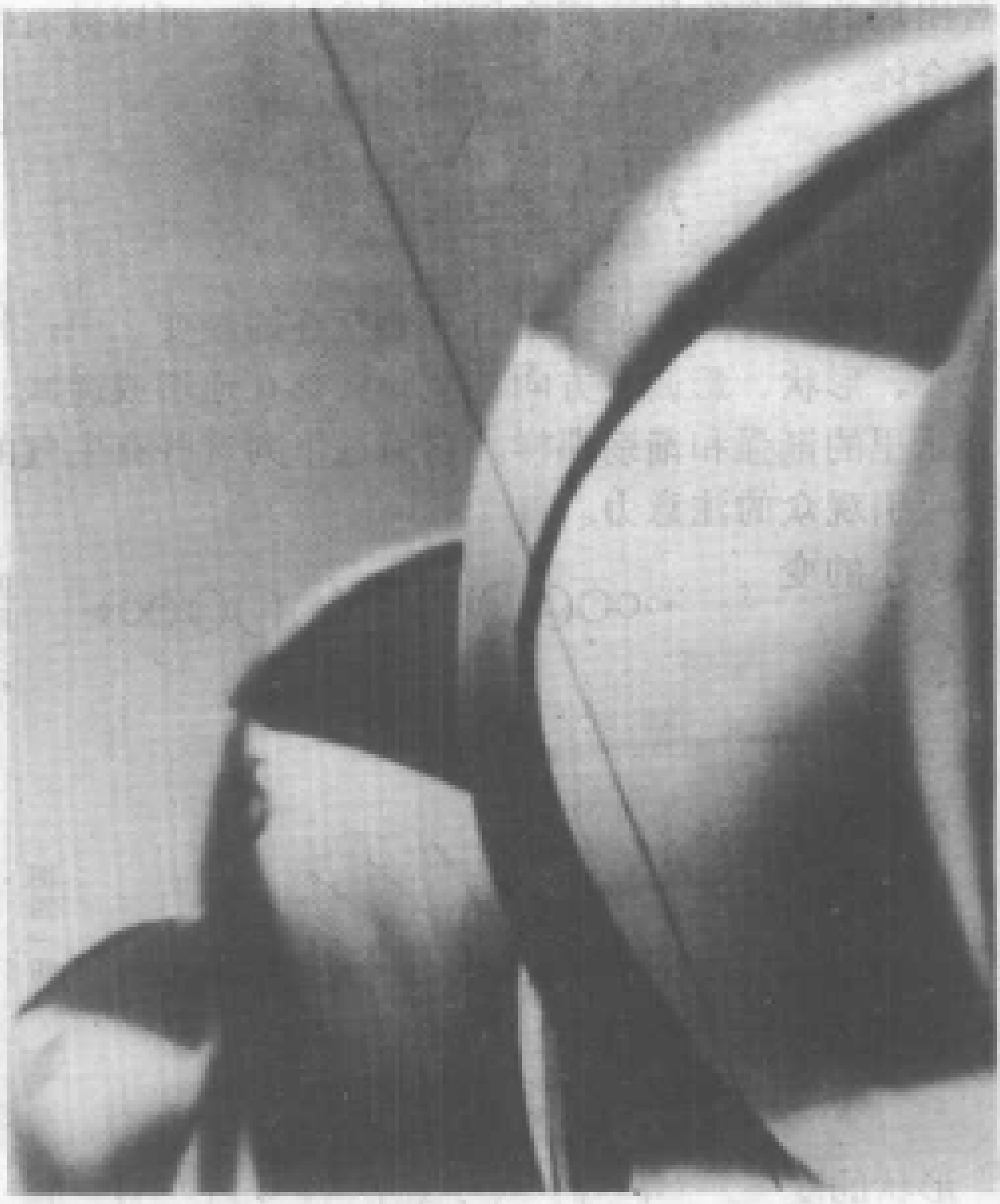


图四一六

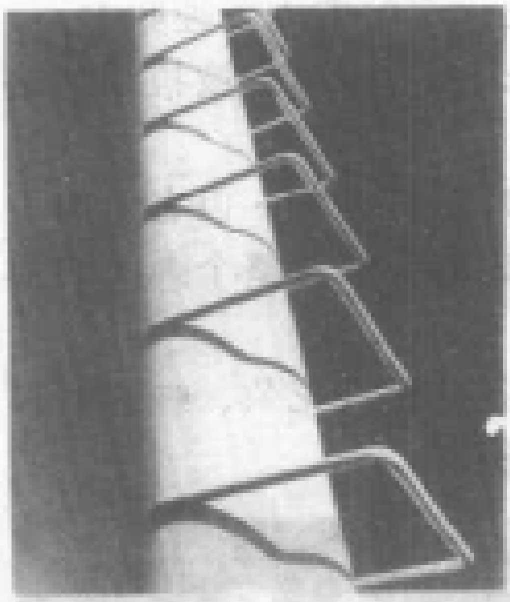
以及薄厚的变化：



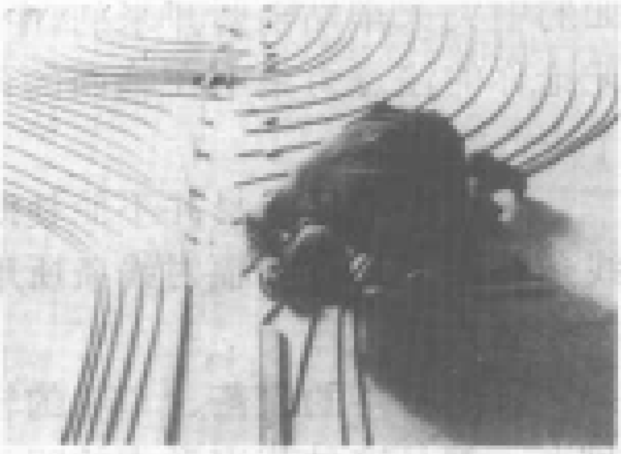
图四一七



图四一八



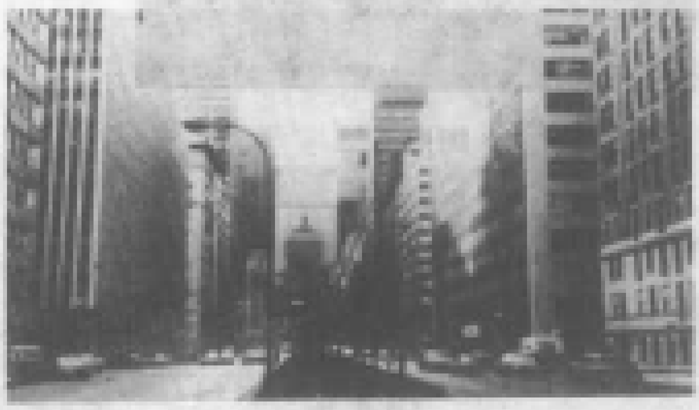
图四一九



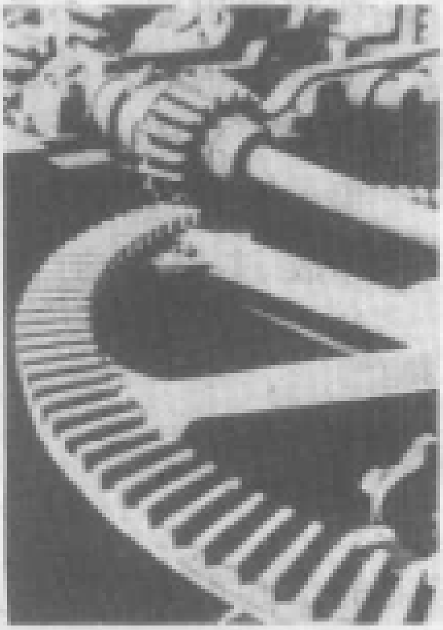
图四二〇

九、辐射形成的节奏

请看这幅城市街道的照片。



图四二一



图四二二

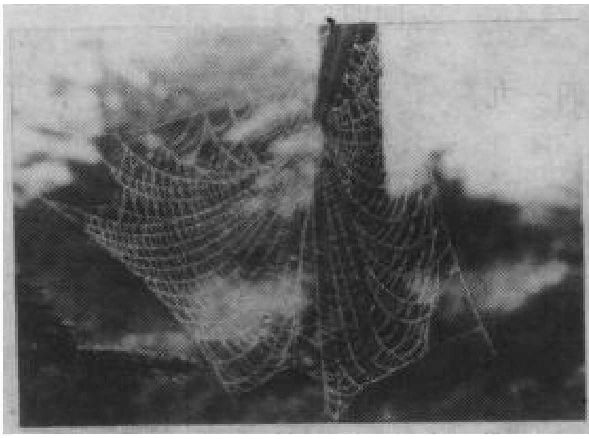
这样拍下来的照片中，透视体系的消灭点正好靠近画面中心。

请看，除了竖线以外，实际上所有线条都是从这个消灭点——纽约泛美大楼前

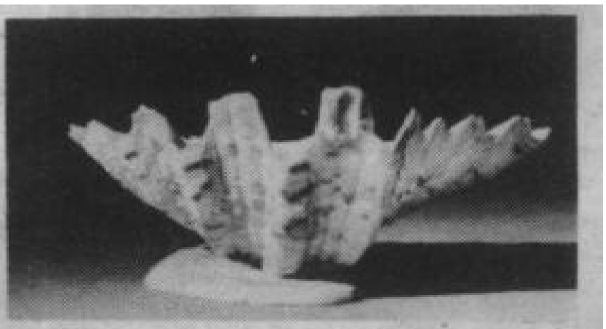
面的中央火车站辐射开来的，中央火车站变成了趣味中心。无论你的注意力集中在画面的什么部位，总会被拉回到这个中心点上来。

这个中心点本身并不能使照片富有趣味，但它表现了线条辐射出发点和辐射线条所形成的节奏对整个画面的强大控制力。

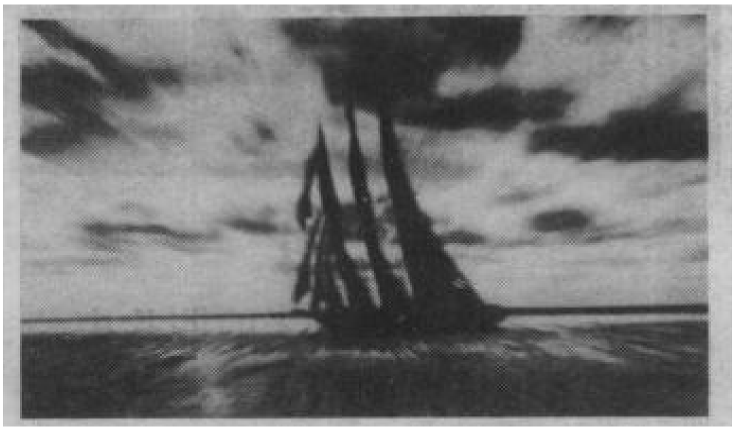
日出日落的光芒、车轮的辐条、各类花朵、蜘蛛网和贝壳，都是这种节奏形式的明显例证。



图四二三



图四二四

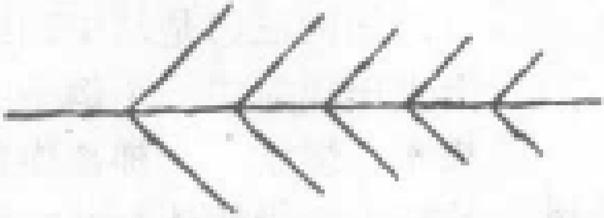


图四二五

图四二五所表现的辐射感，不是由线条构成，而是由明暗构成。它是用一个普通底片在印放过程中制作的。

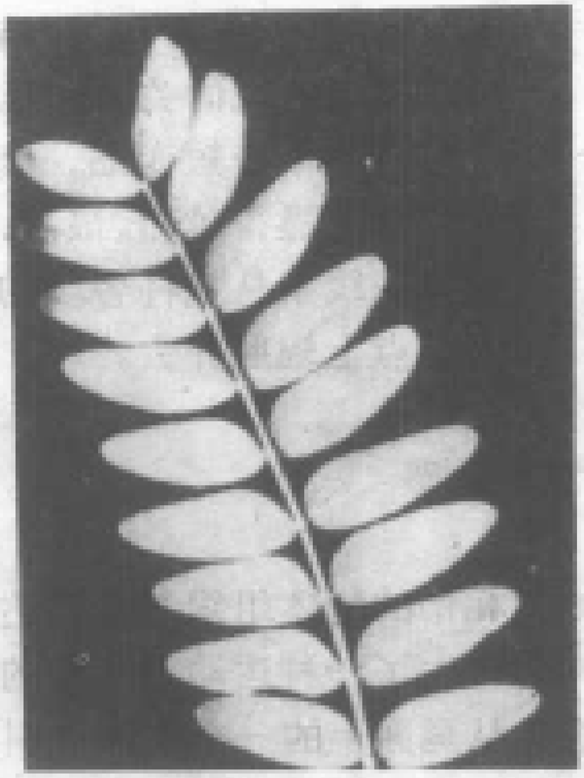
十、中轴线上的辐射

在自然界，从一个中轴线向外辐射的形式很多。

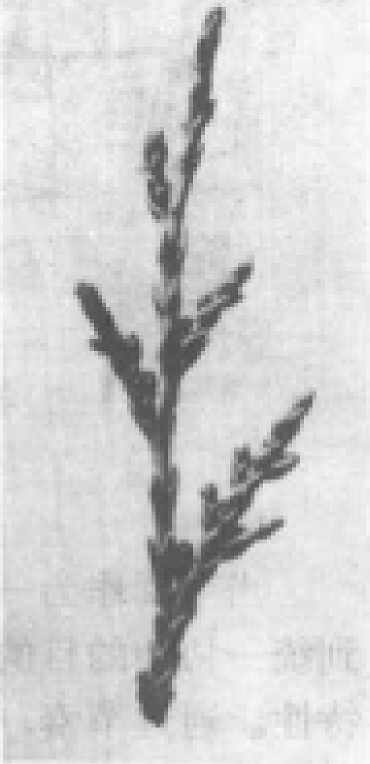


图四二六

重复辐射：见图四二六，这种辐射在许多植物里能够找到。



图四二七

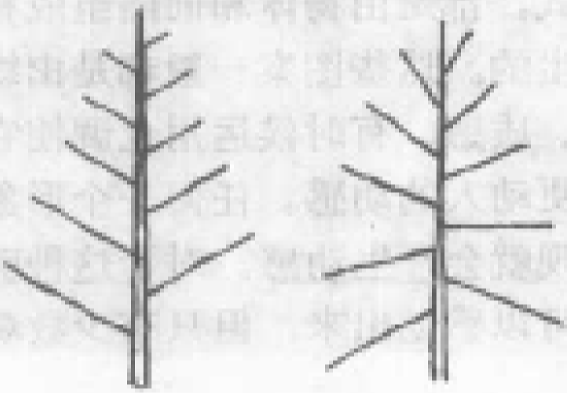


图四二八

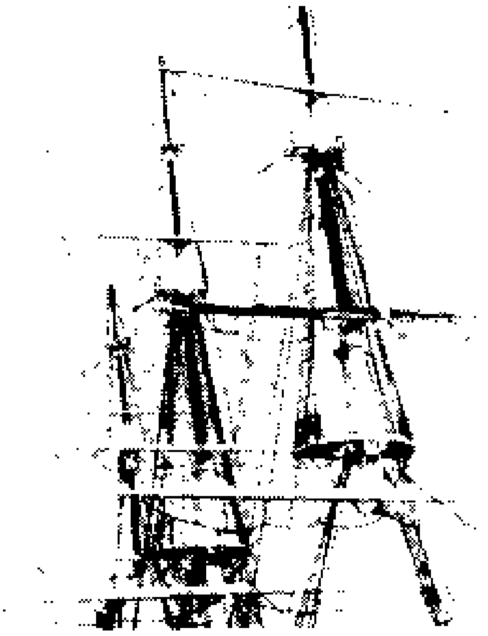
有时候，它们互相交替地改变着位置。

在树木的结构中，经常可以看到从一个中轴线上发出的辐射伴随着交替和渐变。

中轴线结构具有一种和家族谱系类似的力量。线条从轴线上射出，同时却仍然紧密地控制在轴线上。



图四二九



图四三〇

图四三〇是从中轴线上发出辐射的一个例子。横木、绳索、云梯都连在桅杆上。当然还有其它许多节奏加强总的辐射结构。由于透视的关系，桅杆显得逐渐变短变细。横木越往上显得越短。最后，成组的线条从桅杆各段的固定点上辐射开去。

十一、视觉的动感

当节奏作为一个构图原则把相似的物体组织起来以达到统一协调的目的时，它就同时产生了一种运动或流动的特性。通过节奏，观众的注意力从画面上的一个物体被引向另外一个物体。像音乐和舞蹈一样，它的运动节奏有的断断续续，有的流畅无阻；有时快，有时慢；有时连绵不断，有时嘎然休止。

所有前述节奏的运动形式，都是由物体和间隔组成相对固定的图案反复出现而产生的。这些图案一般都是由线条和形状组成的。运用色彩、质感，有时候运用色调使它们重复出现，能获得更微妙更动人的动感。任何一个形象只要按照一定的秩序连续出现就会产生动感。对于这种引起动感的结构，大部分观众可以感觉出来，但只有少数观众能够欣赏。

然而，还有一些运动形式，它和节奏有联系，但却不

限于只是反复出现。它的流动路线难以预料，结构并不规则，而是以一种比较自由的形式出现的。

生活中很少有静止的东西。即使一个物体被固定在一个地方，那也可能仍是一个更大的动体的一部分。如果它实际上并不运动，但视觉上可能会感到它在运动，像观看风景一样，因为人在运动，景物也会给人以运动的印象。一个人坐在车上，透过车窗看风景，他会觉得是景物在动，而不是车子在动。

运动能对我们产生情绪上的反应。有时候，我们对某种不熟悉的运动所产生的反映能强烈到使人严重发病的程度。而对其它一些运动，则觉得舒服，满意或者感到富于刺激性。

在视觉上，有的云纹图案能使人头晕目眩。有些色彩组合能使视网膜发生震颤——一种痛苦的反应，这使我们知道是眼睛的机能发生了障碍。

作为生活的反映，艺术不可避免地要表现运动。如果题材里并不包含运动，那么作品结构中也要含蓄地表现动感。

十二、含蓄的运动

电影特有的本领是摄取和表现实际运动。在拍电影时，有无限的运动形式，可供摄影家选用。相机摄影无法记录实际的运动，但它有着表现含蓄运动的巨大能力。它的办法是运用一种带方向性的途径，让观众的眼睛和注意力沿着这个途径而运动。

一幅静止的照片表现运动的最明显的办法是把连续不

断的实际运动分阶段照在一张照片上，其中每一阶段代表整个运动的一个静止的片断，我们大家都熟悉用频闪灯光拍的照片，像挥动高尔夫球和棒球球棍的瞬间，人们登上阶梯的动作等，都表现了运动。

观众的目光从运动的一个阶段移向另一阶段，使得到一种和实际运动相同的感受。因为在艺术中，对运动的反应比运动本身更有意义，因而观众能从静止的照片中得到参与实际运动、至少像是在观看实际运动那样的感受。

既然同一影象逐渐变化能够产生运动效果，那么，从这样的推理出发，由渐变形成的节奏就能使眼睛和头脑产生同样的反应。

在由重复和交替形成的节奏中，运动感不那么明显。但对它们有一种连续不断的感觉，这就是一种稍有不同的运动感。相似的物体和相似的间隔形成了一种连续性，使我们的眼睛和头脑一段一段地看下去，紧追不舍。

所以，运动就成了控制注意力，使它从一个物体转向另一物体的重要因素。一个箭头或一个有指向的手指能把注意力引向指着的方向。同样，任何运动，像人的散步，动物的奔跑、车轮的转动也能使注意力集中在运动的方向上。眼睛总是倾向于追着人或物运动的方向观察的，甚至追着它们面前的方向去看。

任何具有强烈方向感的形状都能把人的注意力引向它所指着的方向，这是很难抗拒的。

十三、随意线条中的节奏和动感

仔细观察乱写乱画出来的东西，能学到很多关于节奏

的知识。下面这些线条是人们心不在焉时下意识地涂抹出来的。

有些完全没有条理，说明缺乏控制：

图四三一

有些是模仿流行的绘画形式的：

图四三二

还有一些是有严格控制的，完全是早年学画时用来造型的那些线条：

图四三三

对优美流畅的运动有所感受的那些人或参加过这种运动的人，随意画出来的线条可能是格外流畅的。这样的人经常流露出他们内心对类似舞蹈节奏那样的情感反应。这种情况往往出现在舞蹈家、溜冰者、有些演员和音乐家当中。

图四三四

有时候，它是人们内心活动途径或姿态的表现形式：

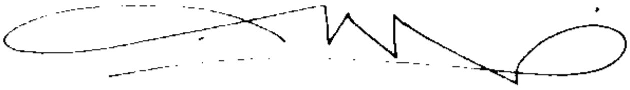
有时候是内心体验到的节奏活动的视觉表现形式。

当我们看到这些流畅的线条时，目光就要被其中的运动路线所吸引，从而产生情感反应。我们其所以情不自禁地要对它们作出反应，是由于它们那样的千姿百态，深深地触动了我们的感情。

节奏能被感觉到，是因为这种线条以不同的方式奇妙地反复着，波浪式地推进着，并且改变着它的方向。

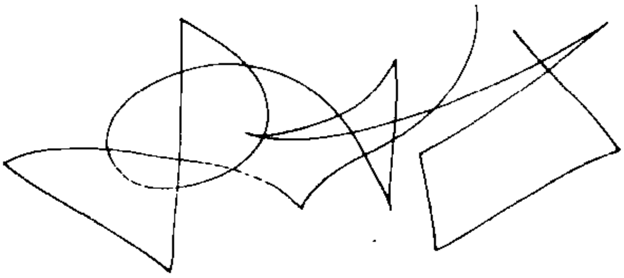
图四三五

改变着它的速度：



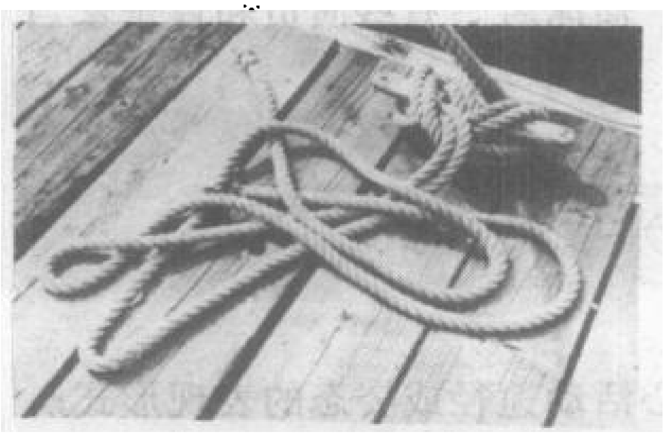
图四三六

改变着它的式样：



图四三七

随便把大约两码长的一根绳子或一根线抛在桌面上，看看它所形成的线条。连续这样做几次，观察它形成的曲线和背景空间的形状。不久，你就会被你所看到的节奏所吸引。而且从此以后，当你在其它题材中看到随意线条和形状时，你就能够比较敏感地发现其中的节奏。纱线、绳索、铁丝、电线都具有线条特征



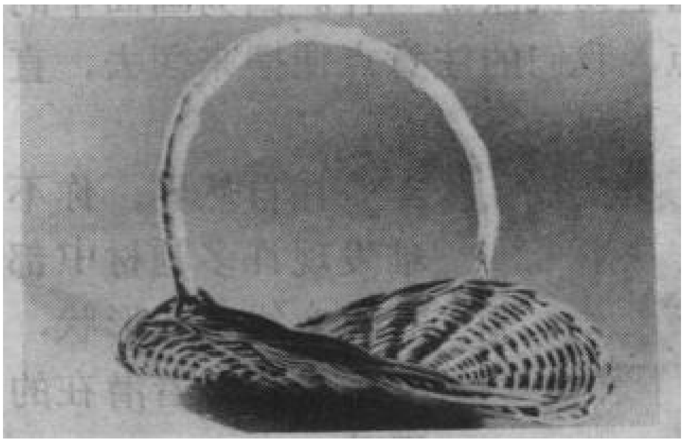
图四三八

和质感上的各种变化。

把两股或三股上述物品拧成索状，使每股的粗细、色调和质地各不相同，则可获得动人的类似音乐对位法的动感效果。

把一块丝绸织物抛在桌子上，用斜射的灯光照射，使皱褶投下影子。再注意弯弯曲曲的皱褶怎样构成了引人入胜的节奏。

运动的路线不一定要多么复杂。图四三九中的篮子，无论是图形本身还是背景空间的形状都很动人。更重要的是，突出了由轮廓构成的流畅曲线的节奏。



图四三九

请再看，从骨架的中心向外辐射的线条以及在骨架上编出的同心圆又构成了补充节奏。

十四、随意形状中的节奏和动感

在图四一三到四一七中，我们看到通过形状的逐渐变化怎样产生了具有节奏性的动感。我们的注意力从一个形状转移到下一个形状。通过连续不断的形状之间的相似而保持了统一性。然而，每个形状又有足够的差异，使人有所期望，才能把这些形状一个接一个地看下去。

在自然环境中，要找到这样均匀渐变的形状是不容易

的。在比较一致的群体中，每一个物体都是显著不同的。然而把人的视线沿着一条有动感的路线引导下去的那种感觉还是有的。

物体的造型特点和它的总的倾向，诱使我们去看它指出的另一个物体。另一个物体又动员我们去看再下一个。虽然题材中并没有实际的运动，但是，人们会感到有一种力量在推动着他们去追随每一个物体的运动方向。

这种现象在图四四〇中很明显。不论我们的目光第一次落在照片的什么部位，它都会被拉到邻近的一个形象上去，然后又拉回来。特别敏感的人会有一种波浪式起伏的运动感，好象自己在船上扬帆漂游一样。因为画面中的形象具有方向相反的特点，我们的注意点便摆来摆去，直到把画面浏览几遍为止。

图四四〇

在自然界，你不难发现许多题材中都有随意线条和形状，其中都包含着潜在的运动。

建议你们去看看：

飘动的横幅、旗帜、飘带、三角旗；
舞蹈家——独舞和群舞；
水浪、云彩和飞机拖着的雾化尾巴；
弯曲的道路，特别是立体交叉枢纽；
耕出犁沟的农田、土层；
岩层、石头上的裂缝；
乐器。

第十二章　揭开平衡的真象

在虔诚的学习摄影的人听到的全部废话中，关于平衡原理的说教要算是最没有意义的了。这些学生，原来是渴望提高自己的美学修养，结果却上当受骗，成了那些自命不凡的“专家”的牺牲品。这些“专家”除了精通构图的词藻以外，实际知识很少。

拍照片的人都有一个共同愿望，就是希望自己的作品能够赢得观众，博得赞赏。为了提高照片质量，许多人认真地接受强加于他们的那些批评。这些所谓批评家，既没有能力也没有兴趣提供什么建议性意见。他们总是企图用那满腹高深的学识去说服艺术家和愿意听他的人。事实上，那些学识不过是关于平衡的肤浅的空话而已。也许因为平衡看起来非常明确，似乎又是最容易理解的构图原理，所以，它就成了人们评价照片时最常用的依据了。

我们经常看到，当那些自封的批评家告诉有才能的学生说，他们的照片应该如何如何改进才能使它平衡时，这些学生被弄得多么困惑不解！许多容易理解、富于表现力的构图本来具备了情趣、动感和活力，结果被这个倒霉的主意弄成了荒谬呆板的平衡状态。

一、对称平衡

据说儿童在接触艺术的初期，就有一种天生的强烈要求——从中心垂直地分割画面。当然这只是我们感觉出来的，而不是儿童明白表示出来的。因为他们画画的时候，总是在画面的一侧画出和另一侧对称的图象，就像镜子里照出来的一样。显然，儿童是下意识地满足于房子、花朵、树木、山丘和人物的对称结构，虽然从成年人的现实观点看来，这些画未免显得可笑。

许多成年人也没有超越这个艺术修养的初级阶段。他们在布置房间的时候，让房间的一边和另外一边对称而平衡，才觉得舒服。偶尔在别人怂恿下，按照家具的用途或比较随便地安排房间时，他们才会背离绝对对称的原则，但也不会走得太远。

在艺术史的初期阶段，艺术家们所以按照对称的格局构图，有三个原因。第一，因为他们的画是宗教建筑中实用的装饰部分，所以必须遵循整齐和对称的建筑设计要求。第二，因为当时除了特权人物，都没有阅读能力，所以这些画必须传达宗教的和伦理的训示；它们常常是通过象征的形式表达的，因而必须简单明了。第三，大胆的、新的构图观念还没有实验出来和建立起来。无论是艺术家还是观众，都要经过漫长的教育过程，才能从简单粗犷走向复杂精巧。

但这并不意味着要贬低对称构图在绘画和摄影中的价值。有些主题，特别是那些庄严、神圣、需要装饰、注意形式的主题，对称是最好的表现形式。需要表现纪律、严

谨和稳定的时候，对称布局也是最适当的。其所以如此，一方面是由于它的整齐严肃，另一方面也是由于传统的联想作用。在政府建筑和宗教场所，经常能遇到需要对称安排的主题。偶而，我们在大自然中也能发现有趣的结构严谨的形状，使人联想到严肃和整齐。

在现代，除非在那些最保守的场合，对称的或严格的平衡——有时人们是这样叫的——已经不常用了。正因为不常用，它的简单明快的特点就特别引人注意，它那直率、庄严、有时是古雅的力量就特别能够吸引人。

二、平衡的传统观念

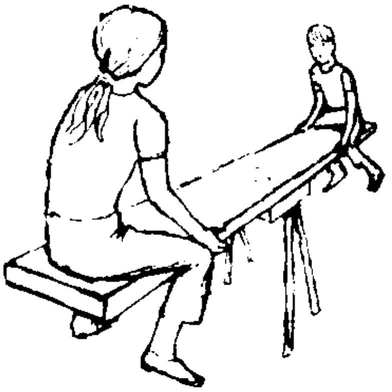
历来，人们都把天平和跷跷板看作是解释平衡现象的最好的例子。

对称平衡，就是把重量相同的物体放在离中心（支点）距离相等的地方，因而跷跷板能够在水平位置上保持平衡。

图四四二

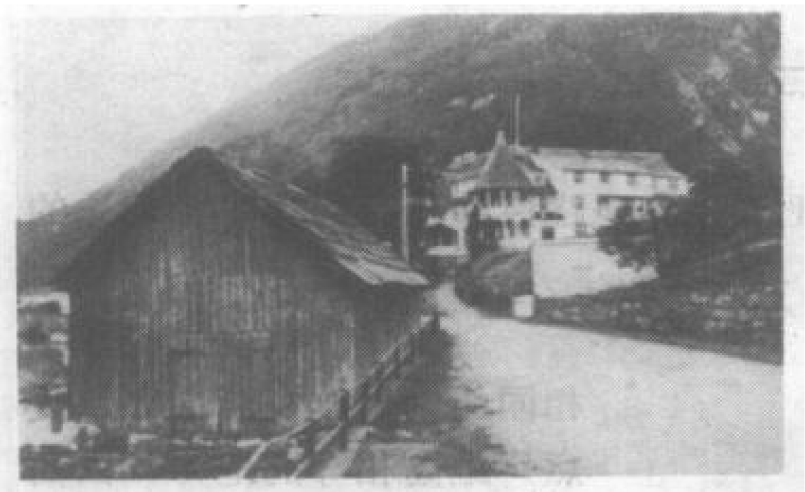
图四四

下面的跷跷板的透视图表现了对称平衡的一种变化形式。力量似乎是大致相等的，可是，支点却移到了画面空间的深处。



图四四三

图四四四就体现了这一原理。左边前景上的建筑，可以说是和右边远景中的建筑相平衡的，支点大致上应该在两个房子中间的透视中心处。从每座建筑物到邻近的边框的距离大致是相等的。



图四四四

粗略地看来，人们可能相信这个关于平衡的推论是符合逻辑的。可是眯起眼睛仔细研究一下这张照片，就会发现这个推论实际上是根据不足的。

从影调上看，前景上的建筑消失在背景之中，已经完全谈不上对比了。屋顶和栏杆的线条不是把这座房子从背景上衬托出来，而是把视线引向了那座明亮的建筑，从而使它占据了优势地位。道路所起的作用是进一步把注意力从前景上引开。

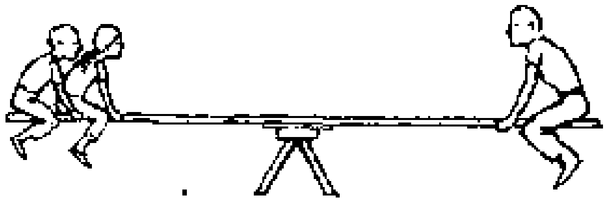
此外，还有两个强有力的因素，加强了远处那座房子的优势地位：其一，是它和背景之间的影调对比，其二，它是照片中唯一一个水平形象，和所有其它斜线对照起来，

对比十分强烈。

三、非对称的平衡

大多数调皮的构图，是由非对称平衡（有时叫不规则平衡或隐性平衡）构成的。假设想象中的垂直中线仍然存在，但两边不是镜象那样对称，而是在大小、形状、明暗和布局上有着很大的差异。平衡是通过力量均等建立起来的，不管它们是否相似。

把一端的物体，换上两个或两个以上较轻的物体，使它们的总重量仍和原物相等，这时候便产生了非对称平衡。



图四四五

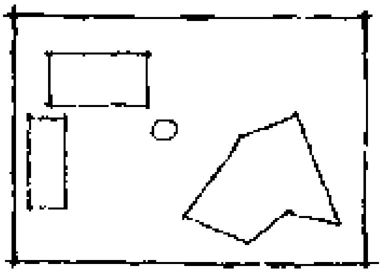
如果我们不去仔细研究一下这种平衡状态对照片和艺术家具有多么大的影响的话，我们会以为它是值得一用的，或者，最多不过是没有多大妨碍而已。求平衡中最伤脑筋的问题，是要考虑物理因素和数量因素，特别是重量因素，它似乎成了取得平衡的决定性手段。

问题的复杂之处在于，为了取得某种形式的稳定，必须先确定每一物体在构图中的相对重量。背景空间对重力的影响是正的呢，还是负的？背景空间本身表示沉重呢，还是表示轻飘？是不是一个情绪激动或积极的被摄体比一个消极的被摄体为重？一个细长线条和一个小块形状，一个明亮区域和一个黑暗区域，一个粗糙质地和一个光滑质

地——这一切之间，怎样才算重量均等呢？几何图形比不规则图形重到什么程度呢？

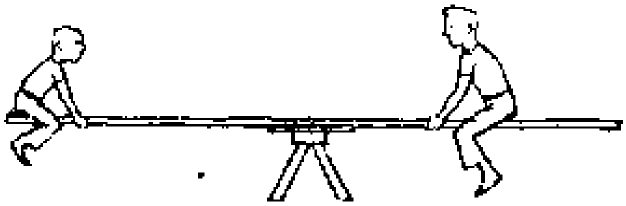
最后，一个最根本的问题是，有没有必要建立绝对平衡？是否有必要以稳定为目的？如果"打破平衡"更能表现艺术家的创作意图的话，难道有些照片不可以这样处理吗？

从视觉表现上说，我们可以在画面中心的一侧安放一个大图形，而在另一侧安放两个或更多的小图形。



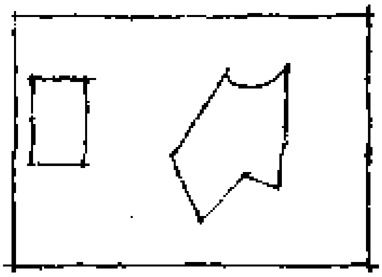
图四四六

这种平衡的变化形式是，让一个较重的物体离支点近些，而较轻的物体离支点远些，这样来使一个较重物体与一个较轻物体之间建立平衡。这是一个关于力矩的物理现象，每一边的力量是用物体的重量乘它到支点的距离求出来的。如果乘积相等，便可取得平衡。



图四四七

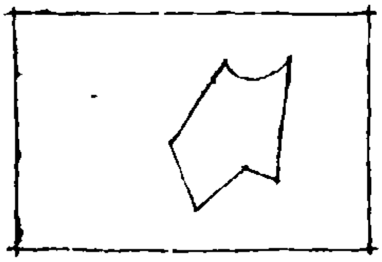
在形象处理上，我们还可以让大图形离画面中心近些，而小图形离画面边框近些，这样来取得平衡。



图四四八

这里就出现了完全不合逻辑的情况。我们在布局实验中已经看到，当若干个形象同处一个画面中时，离画面中心最近的形象通常是最

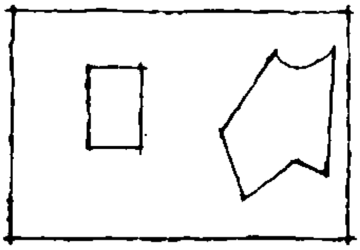
能引人注意的。如果我们把大图形所具有的较大吸引力和所处的优势地位考虑在内，怎么能承认图四四八是平衡的呢？小图形离中心那么远，它有什么力量克服占据中心的大图形的巨大吸引力呢？如果当小图形离画面边缘很近，特别当另一个图形、一个更强有力的图形被安置在靠近画面中心时，小图形便要失去它的吸引力了。



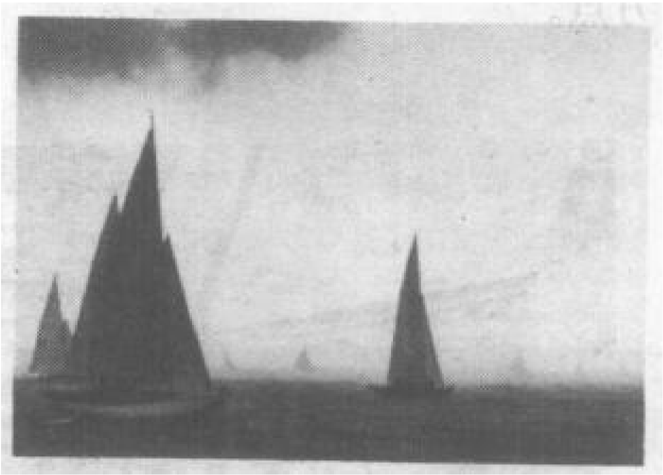
图四四九

有趣的是，如果我们把小图形干脆拿走，大图形仍能非常好地保持着平衡。

我们还可以进一步试验，结果证明，对上述原则作相反的处理，倒是更加合理些。



图四五〇



图四五一

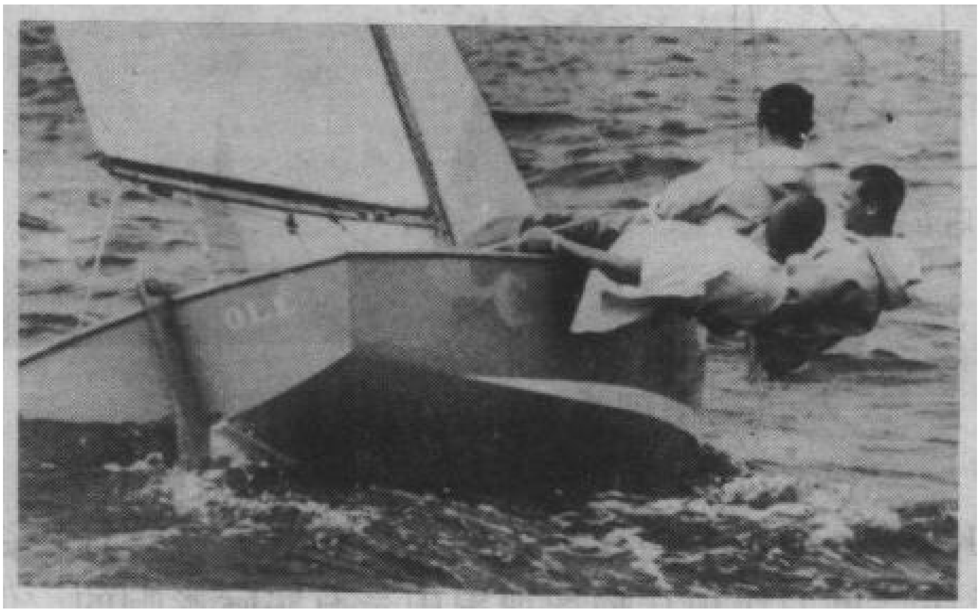
四、物理力和视觉力感

在构图中，如果把物理力和视觉力感等同看待，往往会造成错误。重力作用在物理现象中是有实际影响的，但在照片里，它除了引起联想以外，不起实际作用。一定体积的木材，其重量比相同体积的铁要轻得多，但是它们的视觉效果可能是相同的。二者之中的任意一种，都能通过

画面安排和环境处理而显得更加重要。

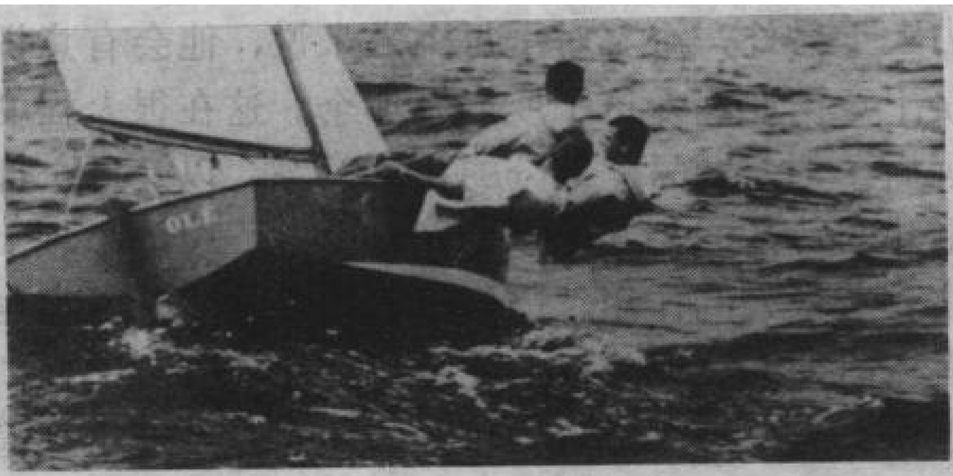
在物理量和视觉力感之间不可能通过量或质的表现来确定等量关系。所有大小、形状、明暗、质感和方向的对比都能改变照片的吸引力。节奏、布局和统一也能影响照片的总结构或结构的某一部分，也能影响我们观看照片的方式。重量、运动和重力之间的类比对视觉趣味毫无关系。一根衬托着暗调背景的明亮的羽毛，如果被作为前景安排在靠近画面中心的地方，就能很容易地压倒画面任何部位的满载铁矿石的一列火车。

图四五二可以说是表现了物理力的平衡关系的。我们相信，平衡原理的维护者一定会认为这是一张符合平衡要求的照片，甚至能够用图解的办法标出起平衡作用的各个力点。

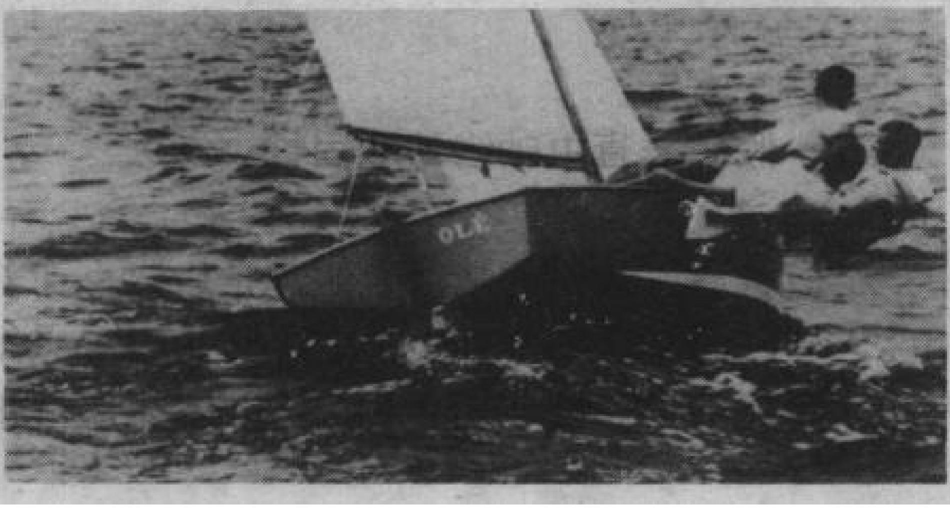


图四五二

如果我们把画幅改变一下，让趣味中心向左或向右移动，画面的平衡状态依然保持不变。但视觉效果却大受影响。试问，现在我们应该说它是平衡呢还是不平衡？



图四五三



图四五四

这两张照片所表现的思想稍有不同，然而这种不同只是画面布局和背景空间不同的结果。根本和平衡无关！

因而，把物理力和视觉力感等同看待是不妥当的，即使偶而一用也是行不通的。如果我们的目的是求得视觉平衡，那只有通过视觉力感。

这里我们又遇到一个难置可否的问题，即需要确定主体的哪些部分具有吸引力和是否平衡的问题。谁能权威地宣称某个拍摄对象比另一个更有意义呢？事实上，是否有意义是根据各人的爱好、体验和反应来决定的。任何人也无法替别人决定某一形状、某一影调对比、某一线条走

向的吸引力大于另外一个。对于每个人来说，他会有意识地同时也是下意识地偏爱这个或偏爱那个。这在很大程度上取决于画面一部分同另一部分的相互关系，以及这个部分同画幅形状与特征的相互关系。在这个过程中，心理上的爱好往往起着很大的作用，因为吸引力是随着艺术家也是随着观者当时的情绪以及以后的情绪变化而有所不同。好奇心，这个与画面感染力极为有关的因素，是非常不稳定的，不仅人与人之间有所不同，一个人在不同的时期也不一样。

五、假想垂直中轴线的顽固性

平衡中一个值得注意的问题是，人们总是假定存在着一条想象中的但却无时不有的垂直中轴线，它是起支点作用的。只要让这条中轴线两边的重量相等，就能保持平衡。

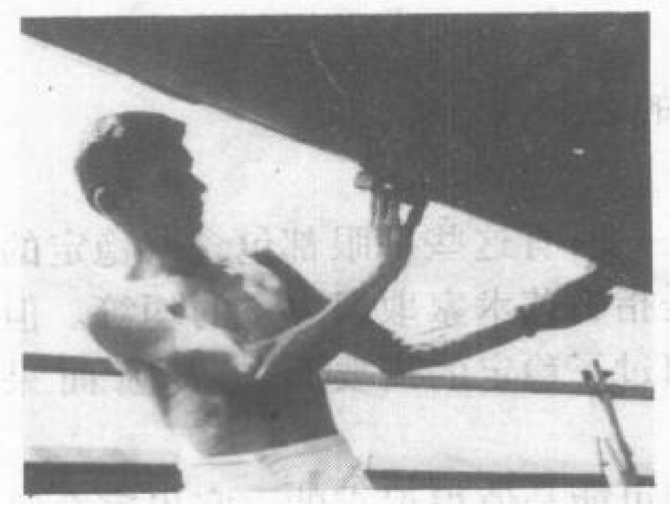
首先，我们不得不对这条线的中心地位发生怀疑。照片是根据主体的特征确定自己的结构的，而主体和中心位置很少有关。据我们所知，趣味中心不一定要在画面的实际中心上，所以，如果能够看到或感觉到这样一条中轴线的话，那它也不一定就在画面的中央。

图四五五中趣味中心是放在照片中垂直的视觉中心上的，但它并不靠近画面的垂直中轴线。

图四五五

有些照片，像图四五六，是按照对角线或斜轴安排的。

还有一些照片的


图四五六

轴线，是安排在不规则、不完整的线条上，另外一些则安排在进入画面两边的流畅曲线上，甚至有的把画面从水平方向截然分开而没有垂直线。

垂直中轴线或者任何这类东西，有什么神圣不可侵犯的呢？不过是因为在儿童的图画里出现过，成年人在摄影中把它作为不高明的基本功继续使用罢了。有理由相信，儿童是间接从成年人的行为中或从他们自己的生活经验中学到这种容易做到的方法的。

照片不是油画，无论如何它与文艺复兴早期的纯朴的油画不同。没有理由去死守那些毫无用处的关于平衡的规则和原理，它们对摄影艺术形式毫无意义。

摄影教师、摄影著作家和评论家，被那些关于画面重量问题的糊涂观念弄得晕头转向，这种现象比其它艺术领域更为严重。大块形状被认为“更重”一些。但透过树木观看大片天空或水面时这样的说法能成立吗？暖色比冷色“更重”，强烈的色彩比柔和的色彩“更重”，质地粗糙的表面比光滑的表面“更重”。和许多别的事情一样，这些说法有时候是对的。本书作者还记得，这种说法曾深深地印在他们的脑海里，说什么大片暗区必须放在照片的下方，不然的话，它就岌岌可危，像是要从高处滚落下来。

六、稳定的必要性值得怀疑

平衡、均衡、对称——所有这些字眼都包含着稳定的含义。这一原理的目的是指引艺术家取得力量的均等。但这样做的结果，往往是超过了稳定的需要而造成画面呆滞。

在有些照片里，稳定可能是值得追求的，它也完全符合主题的需要和艺术家对主题的感受。对另外一些主题和同一主题的其它表现手法来说，稳定可能不是所希望的结果，由于过分雕琢和仔细地事先安排而显得缺乏刺激、过于拘谨、不够自然。而那些不平衡的形象，倒是有助于唤起强烈的情感和动感。

夸张是一种艺术手段，它能突出地表现艺术家对于主题的感受。大部分优秀照片都是通过这种或那种形式被夸张了的。正像我们所了解的那样，如果对平衡怀有强烈的兴趣的话，实际上就不可能做到有效的夸张。

七、用直觉处理平衡关系

那么，在构图中摄影家究竟应当在什么时候，在多大程度上关心平衡呢？我们的建议是根本不必要过多地考虑这个问题。

如果主题要求平衡，你也认定了要用这种方法加强表现时，那就全力以赴。即使遇到了重量这种问题时，也不必受我们在本章里所讲的反对理由的限制，也不必受你从其它方面所接受的条条框框的束缚。我们的意图只是想较

斥一下，在平衡问题上过分强调重量这样一种传统看法。

相反，如果主题本身不是强烈的平衡结构，你也不想用这种方式去表现它，那照片就已经是平衡的了，你也不会觉得有改变它的必要了。如果摄影家建立了某种程度的稳定性，或者虽不稳定，但在他看来这是符合他要采取的表现主题的方式的，对这些他都感到满意，这也就是平衡。

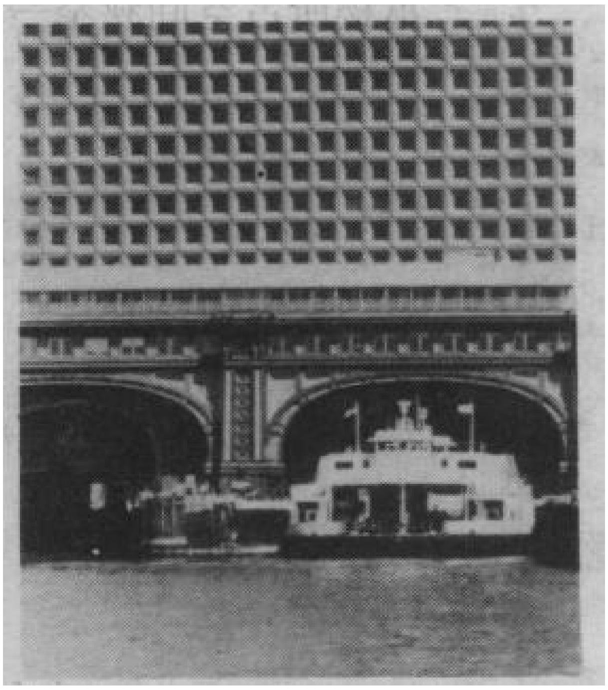
直觉是最可靠的向导。没有必要去揣摸怎样才能影响、集中和吸引注意力。如果画面需要某种形式的调整，你会自动地有所反应，并会根据需要加以取舍。

第十三章　统　一

——拍摄意图的单一性

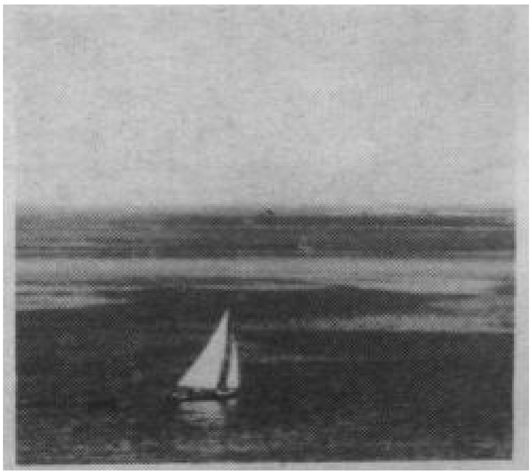
一、从单数到多数

在学习摄影的初期，人们总是避免拍摄这样的照片：



图四五七

原来的意图是打算把一个景物拍成一张照片，而结果却好象是两张互不相关的底片印到一张相纸上了。一条醒目的白线横在画面的中央，使上下两半部大小相等，看起来更象是两张照片了。



图四五八

这个问题在拍摄自然景物时，比如在地平线居中，天空和地面平分秋色的情况下最容易碰到。

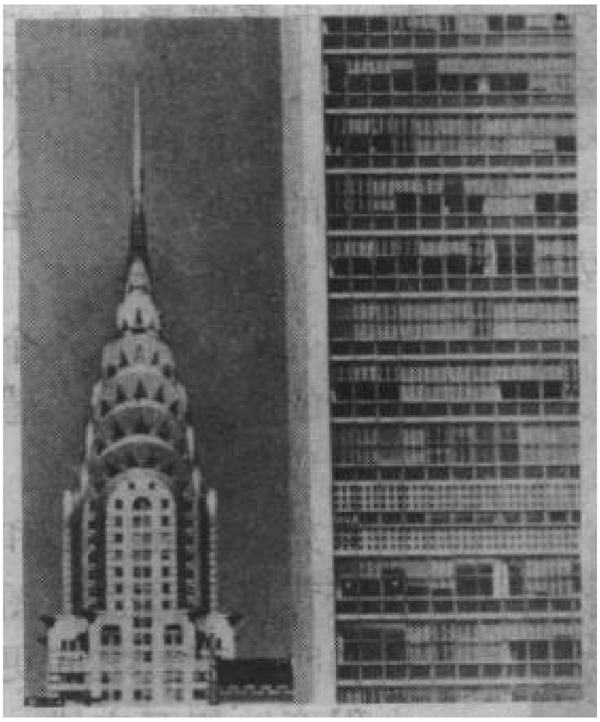
如果两个部分并不相等，就不大容易看成是两张照片了，然而仍然缺乏整体感和组织结构上的统一性。

同样的问题在有垂直分界线的照片中也可以见到，虽然碰到的机会要少一些。

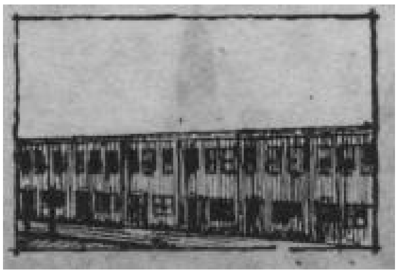
图四五九

这所公寓楼房左侧尽头处有条白边，看起来正象是两张单独照片的中间分界线。剪裁一下，让公寓楼所占空间狭窄一些，能使情况有所改善，但讨厌的分隔现象依然明显存在。

如果画面的透视是倾斜的横线，两部分互相脱离的感觉可大为减少。然而，仍然存在上面的亮区和下面的暗区之间缺少联系的感觉。



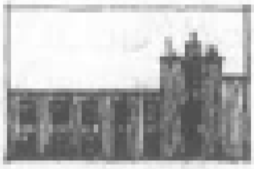
图四六〇



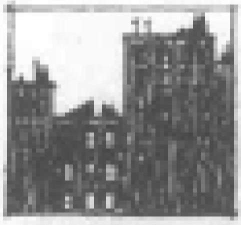
图四六一

问题的关键在于这些构图没有遵循这样的原则：即直

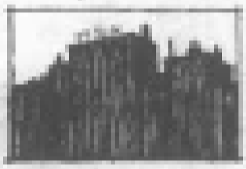
线，特别是和边框平行的直线，不能毫不间断地从画面的一边伸向另一边。一旦这种直线的延续性中断，而且某一



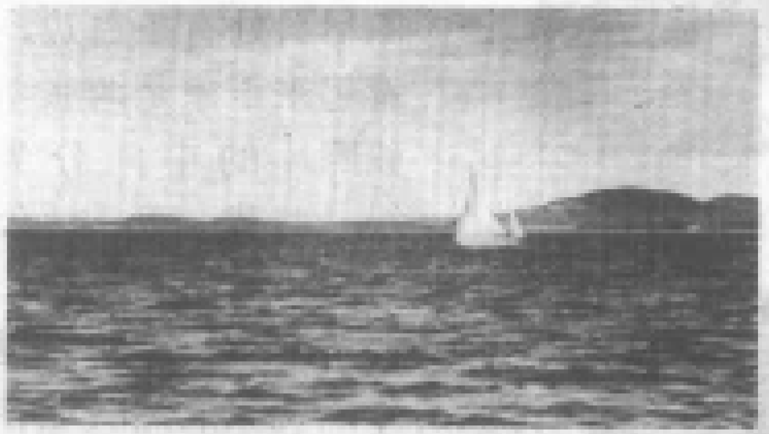
图四六二



图四六三



图四六四



图四六五

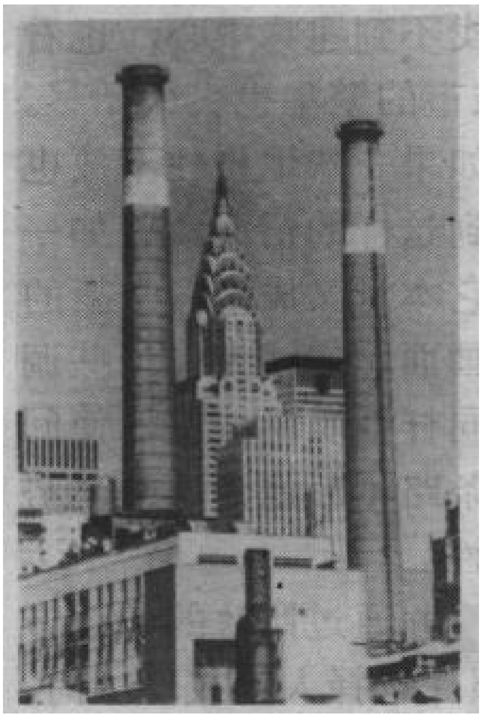
部分画面的图形伸进另一部分画面，整体感就牢固地建立起来了。

如果有较暗的图象嵌入较亮的区域，同时有较亮的图象嵌入较暗的区域，会产生一种更强的整体感。在暗处安排上几个独立的明亮物体，或在亮处安排上几个较暗的物体，统一感还可以进一步增强。

图四六六

如果明亮图形和较暗背景以及较暗图形和明亮背景之间更大程度地相互交错，整个画面会更加生动活泼。原来的一大片连续不断的单调的画面现在穿插了很多引人注目的内容。由于这个原因，图四六六看起来比图四六七要宁静、舒适得多。在图四六六中，尽管明暗部分

的边缘互相交错，但画面仍然保持着两个基本的、区别明显的明暗区域。在图四六七中，明暗两个部分多处互相穿插交错，所以互相分离的感觉便不复存在了。


图四六七

幸好，夹在两个烟囱之间的克莱斯勒大楼和泛美大楼传达了人类活动的信息，保持了主题的统一感，而不断重复出现的垂直结构又加强了方向上的统一感。画面上表现出来的许多明暗层次产生出巨大的活力，但也因此削弱了象图四六六中的那种明暗结构的高度统一感。

这正是一个摄影家经常需要做出的判断。有所取必有所舍。我们不可能运用高度统一的明暗结构表现出在图四六七中所见到的那种活力。

从理论上讲，我们倒是可以连续使用这种方法使大片画面不那么连贯严密，甚至不惜使主体变得松散，近乎不太规则。

图四六八

一般说来，窗户形状的有节奏的重复可以加强统一感。但是图

四六八中，窗户太多，差异太大，方向太杂，所以视觉效果十分混乱。再加上明暗的统一遭受破坏，所以我们可以说这张照片简直是杂乱不堪。这里找不到趣味中心，也看不出拍摄者要表达什么思想，连大城市的繁华也丧失殆尽。

可见，一个好的主意或作法，如果一味地抱住不放也未必就能改进效果。我们难免会遇到这样的情况，譬如一个方案解决了原有的问题，但接着它本身又成了一个新的问题。为了处理一个缺乏统一感的画面，往往先作一些调整，去掉毛病，然后，再进一步作同样性质的调整，使问题解决得比较满意。但如果沿着这条路不断地走下去，势必削弱，甚至最后完全破坏了统一性。

统一性就是拍摄意图的单一性，并通过照片的各个方面来表达这个单一性。摄影家在为照片选择人物或环境时，应该注意保持主题的始终如一，这样才不致偏离中心思想。现在，你会更加明白，我们讨论对比、节奏、趣味中心和布局等问题时提到过的许多例子，其目的原来都是为了获得统一感。

一幅缺乏统一感的照片，其效果正像说话和写文章缺乏统一性一样，往往概念不清，使人不得要领，不能形成视觉概念。本来应该统一起来的各个部分，变得支离破碎，毫无意义。

除了本章前述方法以外，还有很多方法可以加强照片的统一感。虽然各种方法都服务于一个基本目的，但因为每个方法涉及的内容并不相同，所以途径各异。由于画面的结构不尽相同，所以我们这里提出的具体方法只能适用于某一个具体的构图。下面所讨论的内容不过是些一般化的指导，目的是帮你打开解决问题时的思路。

二、拍摄对象在主题中的统一

取得统一感的一个明显的方法，就是只拍摄和中心思想有关的人和物，尽可能排除和主题没有直接关系或没有直接益处的人和物。

图四六九表现一群工人正在给成型的木板涂刷粘合剂，要把许多层木板粘合起来，然后再做成龙骨模型。这里要表达的基本意思是粘合成型板这一工艺过程，没有包括可能分散或削弱主题统一性的东西。

图四六九

工人们穿的衣服都很相似，差别很小，除了一个人以外都戴着帽子。每人都使用同样的工具和手提桶，涂刷同样的粘合剂。每个人涂胶工作的强度都差不多。因为两层木板要粘合起来，所以它们的形状也十分近似。照片上的每件东西都围绕着一个活动，中心思想就是表现在粘合木板之前涂刷粘合剂。像这样专门表达一个单一的概念，是不难求得主题的统一的。

有些因素是有损统一性的，试列举一二。

在图四六九里，作者没有把注意力集中到任何个人身上，在姿势或布局上没有作任何精心安排，没有试图突出任何人的地位或重要性，也没有表现任何人的个性和特点。上述内容无论哪一项如果出现在画面上，都会自成中心，

从而破坏整个活动的统一性。

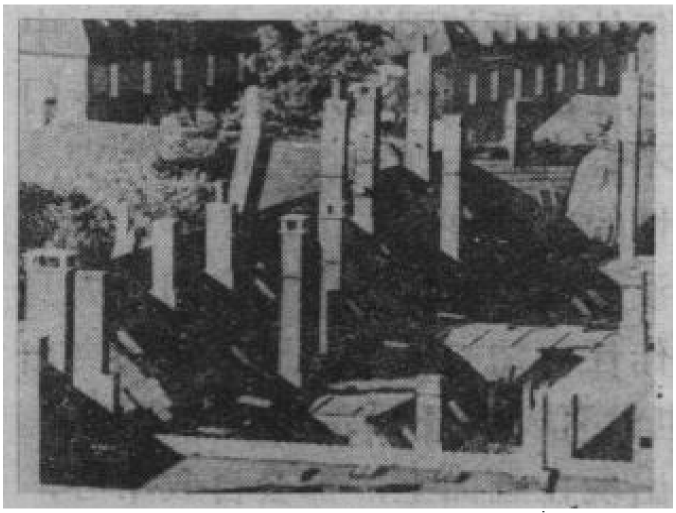
在这张照片里，环境的布置只限于该工序最必需的几件设备；没有包括与本工序无关的活动。机器、工具、帆、绳子、其它船上设备或造船设备都没有进入画面。

三、相似形状和相似方向的重复

在第十一章《节奏》中，我们看到相似的形状可以放在一起，成为具有一定间隔的组合。这些组合的重复或延续能产生一种节奏，表现出动感。由于这些组合和节奏的间隔很相似，又由于这种动感趋向于把构图的各个部分结合成一个一致的整体，所以这样的构图显现出统一性。

但是，并不是所有相似的形状都具有规律性的间隔，都能够形成节奏的。有时候，尽管相似形状重复出现，而节奏却并不规律，就像某些现代音乐的拍子一样。然而，尽管不能形成特定的节奏，相似的形状却有了相当的重复，足以建立起一个清楚明确的整体。

在图四七〇中，形状和垂直体的重复就是一个强有力的统一因素。看看这张照片，没有人会对照片所要表现的内容提出疑问。这里突出的和吸引注意力的正是主体的一致性，没有炫耀其中某一个形状。



图四七〇

可以看出，在图四七一中，是应用了上述原理的，但却出

图四七一

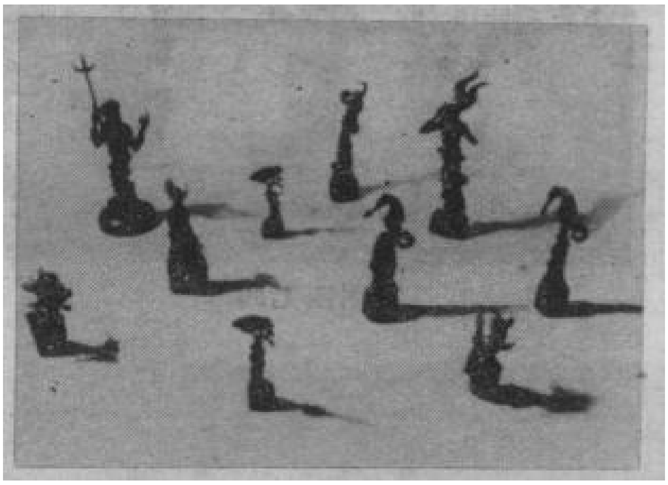
现了本章开始时提出的问题。

这张照片的上下两半部，都可以作为单独的照片而存在，因为上下两个部分没有互相穿插交错之处。这样的照片本来是谈不上具有整体感的。但是，两个相似的船形重复出现和人体的位置重复出现，而且背景上，海滩和海水的水平线条也重复出现，这都给画面带来一种明确的整体感。另外，下面一条船的上部边缘很亮，它和上边一条船的反光相结合，更增强了整体感。两个明亮的部分结合成为一个光亮的背景部分，和下面小船灰暗的船底形成了强烈的对比。

四、通过组合求统一

我们常常需要拍摄一个由很多单个物体组成的题材。如果把每个物体的吸引力和情趣都单独表现一番，那么，这张照片势必一团混乱。

图四七二

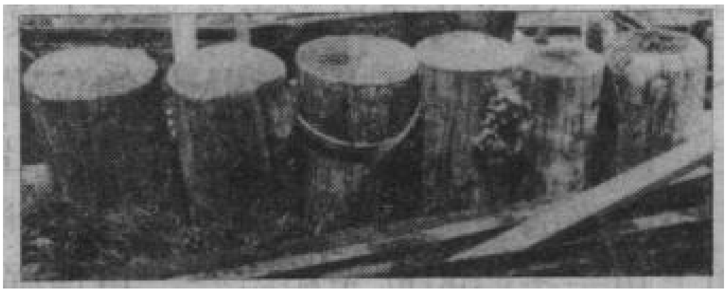


要善于删节。这种手法不论是为了突出某个内容，还是为了使画面统一都是需要的。突出和统一并不是截然对立的。为了集中研究，可以把拍摄对象适当地组合起来，使每一组合中包含若干个有关的拍摄对象，所以，大部分拍摄对象的个性不得不忍痛放弃。

这样，观众就不会看得眼花缭乱，而可以从容地把注意力集中在少数几个组合上。少数几个组合的吸引力要远远超过众多的拍摄对象。画面一旦有了吸引力，就可以引导观众去观察各组中的个体了。

可以按照下列方式进行组合：

按尺寸大小：



图四七三

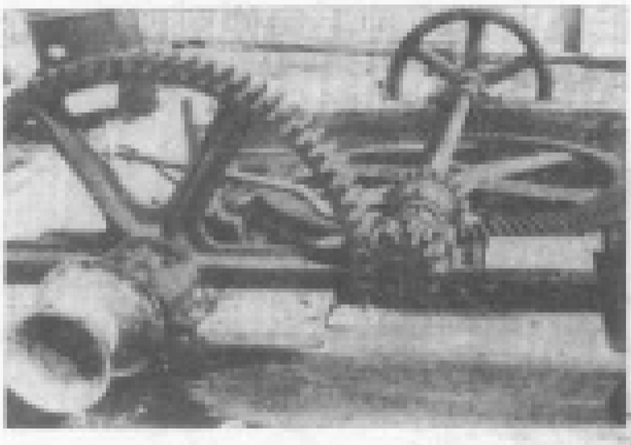
按形状异同：

图四七四

按线条的特性：

图四七五

按物体的功能：

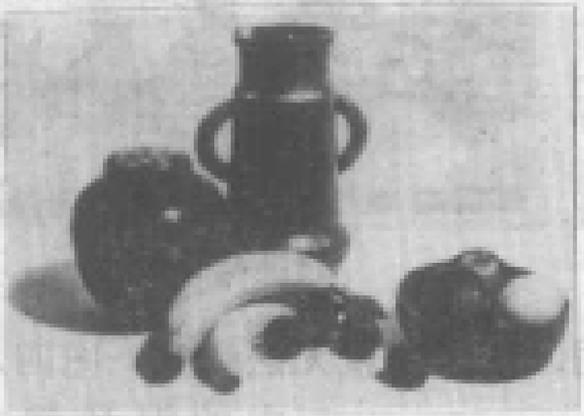


图四七六

按共同的兴趣：

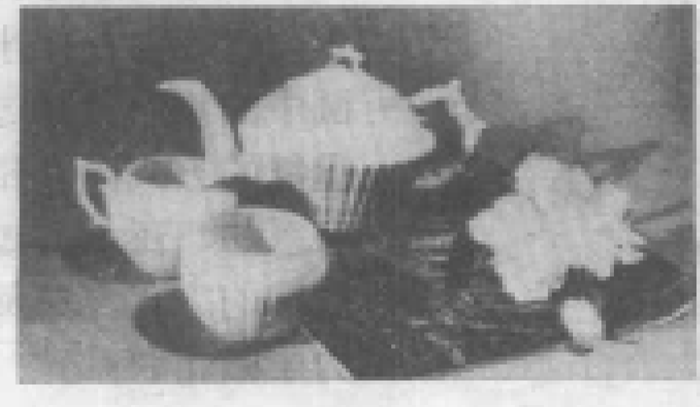
图四七七

每个组合必须具有内在的统一性并由一个背景加以衬托。这个背景可以是画面中一个较大的景物，也可以是任意选择的一个形状，但要具有适当的明晰度，以及一定的色调和质感。



图四七八

每一组合中最外侧的形状，就是该组合的轮廓，这个轮廓本身应该极富情趣，同时要与画面中出现的其它组合互相协调。



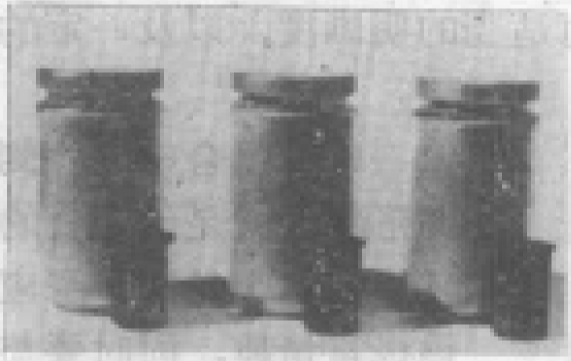
图四七九

组合的轮廓必须仔细设计，否则，整个组合会显得笨拙乏味，就会抵销它的效果和情趣。如果它的边缘明

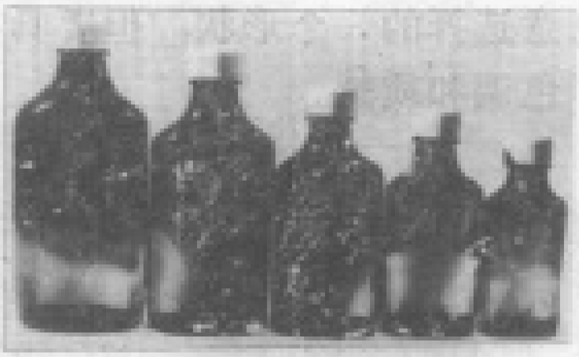
暗交替，和背景时而融合时而分离，就会因为边缘的色调太复杂而妨碍了统一感。正是上述两种毛病使图四八〇的构图显得很不高明。

图四八〇

如果在拍摄对象之中有很多相似的地方，那就可以把它们划成一个或多个组合，从而建立起重复的或渐变的节奏，或者把它们安排成一个流畅的曲线。

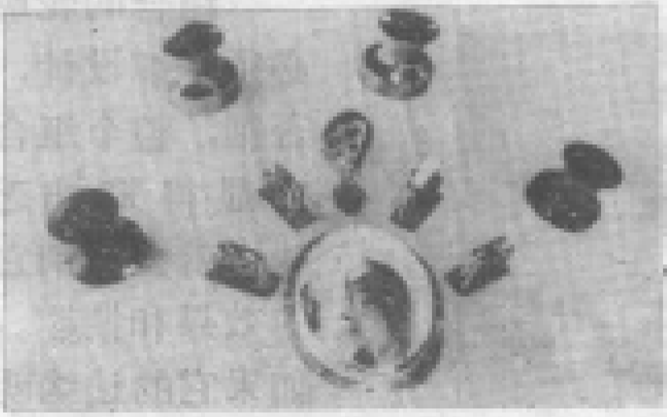


图四八一



图四八二

如果节奏不是十分鲜明，统一感就无法建立。图四八三中的混乱就在于，看不出外侧半圆中的物体是通过重复的方式而互相联系的，还是通过放射的方式与内侧的半圆相联系。



图四八三

五、统一的多变性

统一感一旦建立起来并且使摄影家感到满意时，任何变化都会把它打乱。正是这个缔造组合的力量，可能转而产生反效果。原来联系在一起的物体，由于其它物体的介入而失去原有的联系，从而形成新的组合。

请仔细端详图四八四中的两个人。他们坐在长凳的两头，并没有互相靠近，但是，由于他们同坐一条长凳，由于长凳上的水平线条，由于他们都是形单影只而且体形相似，所以他们又是统一的整体。

图四八四

如果我们在一个人的身旁加上另一个人，统一性便发生了戏剧性的变化。

图四八五

现在右侧两个人成了一个整体。原来两个人之间的间隔变得十分明显，似乎把两个人隔开了。

在左侧那个人的旁边加上第四个人，原来的统一便彻底打破了。

图四八六

现在，每一对人之间的距离比原来两人之间的距离小得多，所以新的两对各自统一起来，而原来两人的间隔变成了背景的一部分。

六、通过对比求统一

统一感的获得取决于画面各部分相互之间以及各部分和画面整体之间的关系。我们发现，利用大小的相似和形状的相似能够很容易地建立起这种关系来。每当重复的物体和有区别的物体出现时，我们的眼睛能够迅速察觉一个形象的重复出现，并且能够捕捉随时出现的细微变化。

对立物之间，有时候也是自动地互相联系着的：在科学上，是正和负的关系；在哲学上，是肉体和精神的关系；在艺术上则是明和暗、快乐和抑郁、大和小、上和下等等的关系。其实，从效果上看，这些就是对比关系，这种关系至少和相似关系一样容易理解。白色衬在黑色上，比白衬白、黑衬黑更容易接受。所以对比或差异也是求得统一感的一种有效手段。

要深入研究一个由许多个体组成的主题时，我们可以按照大小、形状、色调和方向来进行组合，找出它们之间的对比关系，并且让各个组合按照对比方式互相衬托。

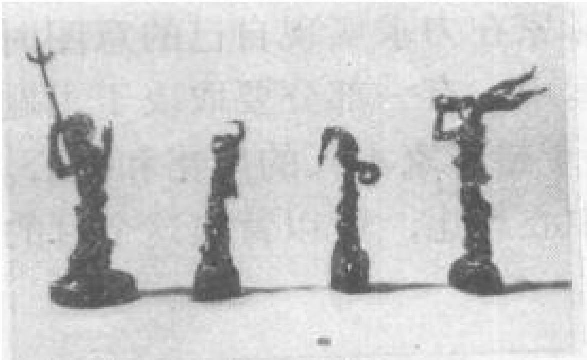
七、通过一体化求统一

一般说来，画面上个体的数目越少，照片的吸引力就越大。如果照片的内部互相竞争的个体减少了，照片就能发挥更大的视觉效果，就更能吸引观众的注意。单独一个形象会一下子抓住观众的注意力。再加上一个形象，目光就不能不从第一个转向第二个，然后再回到第一个上去。

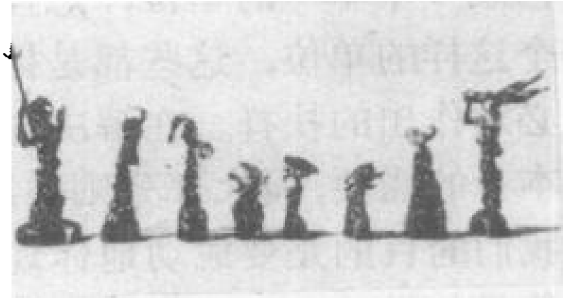
图四八七

图四八八

个体增加得越多，越需要花时间去分析拍摄意图和形式之间的关系，产生混乱的可能性也就随之增加。



图四八九



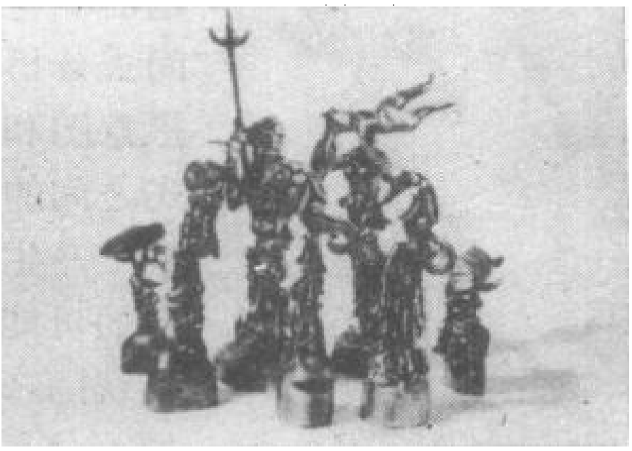
图四九○

所以，需要通过分组的办法尽量减少单独存在的个体的数目。

图四九一

像各种事物都存在着物极必反的道理一样，把所有个体完全统一在一起又嫌过分了。把所有物体都纳入一个整体，会显

得过分的密集，使人很不愉快。因为画面中的物体不是整体化而是拥挤化了，所以必然会显得杂乱不堪。



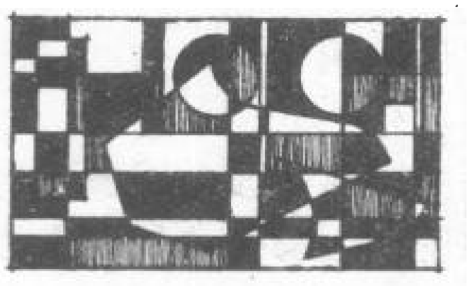
图四九二

在拍摄意图和画面效果两个方面，我们必须进行不断的试验和评价，找出最好的解决方案。靠原理不能解决具体问题，原理只能一般地指导我们的思想方法。

需要用多少物体去构成一个单一的单位，怎样搭配组合，以及照片中需要几个这样的单位，这些都是摄影家在力求实现自己的意图时必须作出的抉择。在解决方案中，有一部分要取决于主题本身的需要，而大部分则取决于摄影家本人的风格和决心。我们的目的是要成功地体现中心思想，所以背离这个目的的任何做法都要坚决避免。

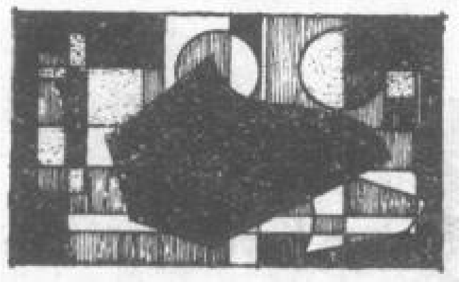
八、明和暗的统一

我们在研究明和暗的时候曾经注意到，尽管线条结构保持不变，但设计出来的图案却可以千变万化。在有些设计中，整个画面布满了亮调、暗调和灰色。这虽然会带来活力，但却显得松散。在图四九三中，尽管形状很统一，各形状大小的相互关系也合适，但画面总的统一感并不十分强烈，因为明和暗的分布过于零乱。



图四九三

在图四九四的设计中，使用了同样的线条结构，但若用亮调、暗调和灰色把一些形状联结起来，使图形的总数大大减少，画面会显得更统一，更简洁，更稳定。



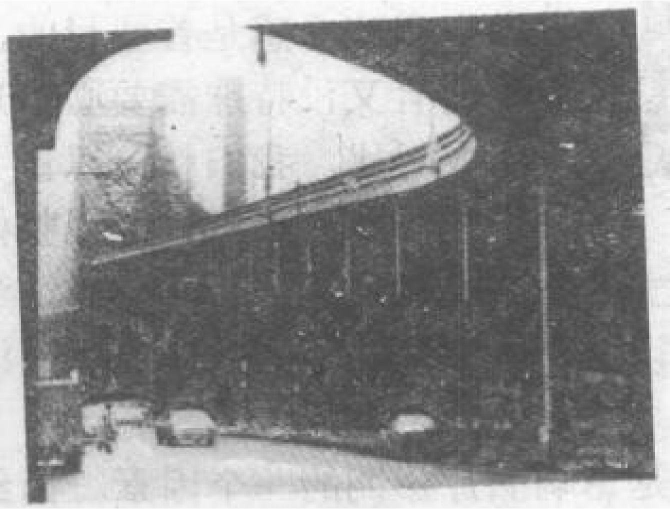
图四九四

色调的连贯性是表现统一感的有力因素。如果求得统一感是首要目的，而且又没特殊需要必需造成对比，我们就可以让明和暗渐次过渡以实现整体化。如果必需把几个独立的物体拍在一起，而又缺乏适当的线条、形状或节奏可以帮助实现统一的时候，这种方法就尤其有用。

柔和的现场光线只是影响照片影调的一个因素。而经过安排的照明，无论是利用自然光还是人造光，都可以改变任何物体的影调，必要时，能使明亮的物体变暗，暗调的物体变亮。摄影家应努力发掘改变色调的各种机会，以便使构图要素和构图原理有利于表现主题，增强画面的表现力。只有当线条、形状和色调互相密切配合，而且和主体交织在一起，形成一个能够表现中心思想的协调的画面时，才能实现美学上的统一性。只有局部烘托整体，整体寓于局部，观众才能立即感受到画面的和谐和完美。只有这样的构图，才算达到了完美和统一。

九、通过流畅线条求统一

流畅的线条始终是达到统一的可靠手段，正像它对于节奏的作用一样。流畅的线条在画面上移动，勾划出毗邻物体的分界线。由于毗邻物体共用了这些分界线，它们自然就有了互相联系。通过共用同一线条，使这条线成为整体内部每个局部的必然组成部分，因此，这种构图便具有强烈的统一感。


图四九五

每一个旅行者，或徒步或骑车或乘车，都会意识到，他曾逗留或经过的地方，都因旅行路线之间的联系而存在一种统一的感觉。这种统一感和道路本身曲折的地理方向毫无关系，和毗邻两地的位置也没有关系。这种统一感的联想可能源出于两端的起迄点。

其所以有这种统一感，很大程度上是和沿途的行动路线以及逗留的地点有关。把几个地方联系起来的正是运动本身。

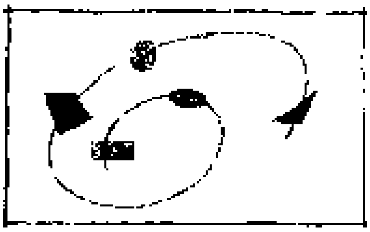
在构图中出现的流畅线条也具有这种效果。观众用目光追踪着弯弯曲曲的线路，同时产生了一种实地运动的感觉。把画面中的各部分相互联系起来，也能产生一种统一感，就好象我们是在各个部分之间实地运动一样。

图四九六表示若干独立的物体被安排在毫不相干的位

置上。无论怎样用心观察，我们的眼睛也无法把它们连接成一个有意义的整体。所以，这张照片的构图杂乱无章。

图四九六

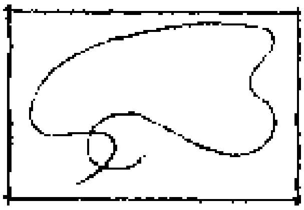
如果我们用细绳、线带或缎带穿过每个点，把它们连成一条流畅的线条，统一感转眼就形成了。

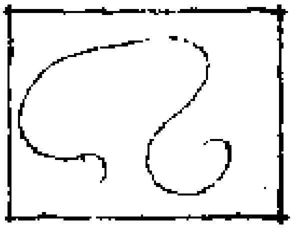


图四九七

流畅的线条常常互相交叉或者在某点上互相靠近，于是形成了封闭的或半封闭的图形。

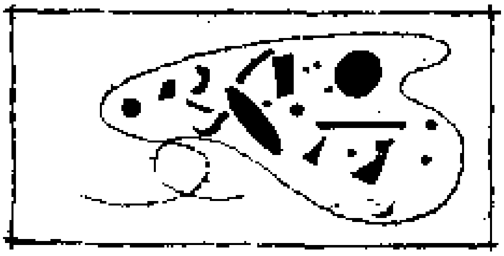
图四九八





图四九九

在这种情况下，这个图形内的一切内容，不管怎样零乱，都趋于统一。

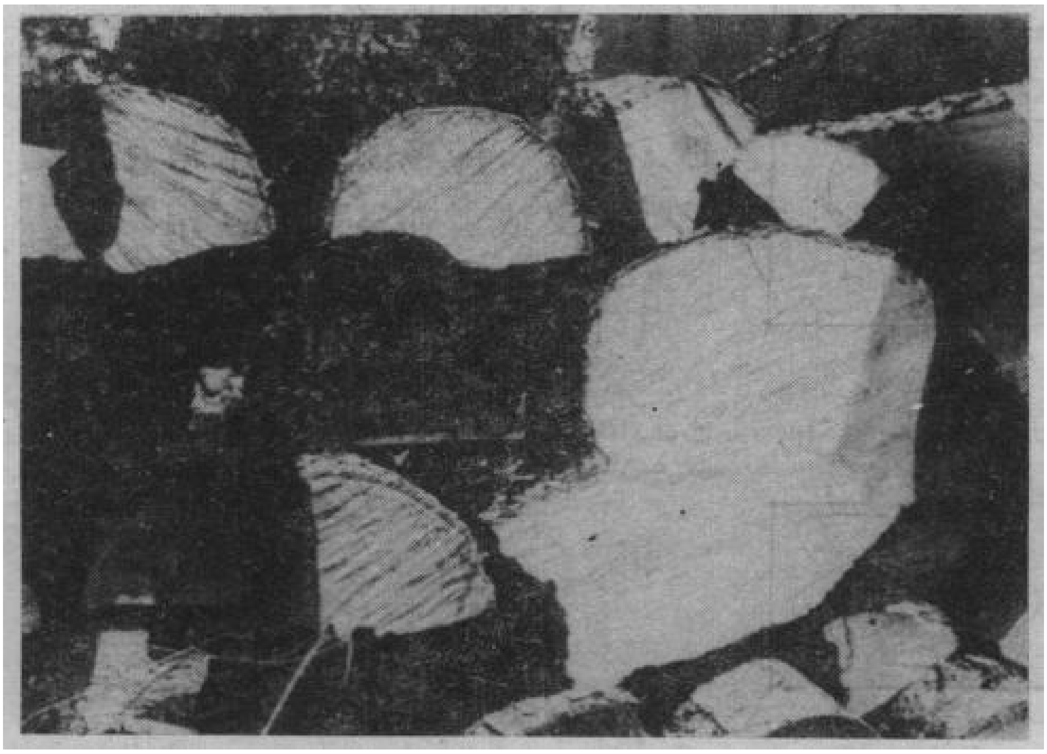


图五〇〇

在以上关于流畅线条的讨论中，我们只涉及了一些容易看出的、有形线条的作用。下文讨论的是通过某些更为微妙的方式，去获得流畅线条的另一种效果。这种效果尽管人人都可感受，却只有构图能手才能充分理解。

这是指从相邻的形状、阴影和间隔的边缘上引出的

流畅线条，而不是线绳或缎带那样细长而单一的东西所形成的线条。这种线条可以从一个物体上引出，沿着其它物体的边缘移动，给人的感觉象是一个有组织的，有节奏的运动，这种运动在画面物体之间延续着，从而把各个物体相互联系起来。



图五〇一

图五〇一中有一大堆木材，它的情趣恰恰来源于这种运动，这种运动包含了不只一个，而是若干线条。我们可以从任何一个圆木的边缘开始观察，顺着这条线看过去，你的目光马上会被吸引着去追踪那些木头的轮廓、间隙和阴影。我们把照片简化成两个最基本的色调，使形状和质地更加抽象化，统一感也就更容易被察觉了。

十、背景对统一感的作用

很多摄影者认为背景不过是一个未被主题占据的空

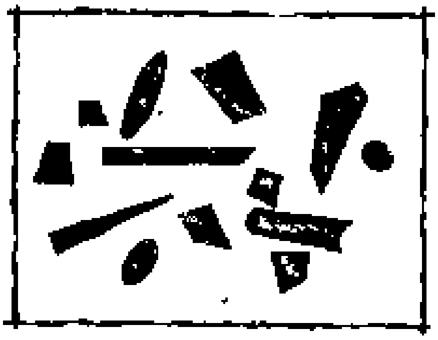
间，对构图来说并无利弊可言。某些背景被认为起着分隔两个物体的作用。此外，这些人总是设法把背景减少到最小限度。他们认为主体越大越好，拍摄对象的外缘应该紧靠边框，裁掉背景，把注意力完全集中在拍摄对象身上。

这些都是非常错误的！

背景是一种微妙的，但却是强有力的构图因素。在《形状》一章中，我们看到物体之间的空档就是背景形状，它足以影响画面的整个面貌。物体的外缘和照片边框之间形成的空档也有类似的性质。

背景空间对统一感有着深刻的影响，这一点从下面的试验中可以看出来：收集若干物品，每一个物品的形状和色调都完全不同，而且它们的作用应毫不相干。把它们摆在一张桌子上，衬上一个简单而色调一致的背景。注意尽可能不要建立什么统一感，避免出现组合，尽量不要重迭。

用取景器观察构图，同时注意在物体外侧周围留出相当的空间。拍过以后印出两张照片。一张紧靠物体剪裁，另一张在物体周围留出相当大的空间作为背景。



图五〇二

图五〇三

图五〇四

注意观察：第一张照片显得散乱，并缺乏统一感。也

许需要极大的努力，才能在形状、色调或质地方面找出相似因素，但这样得出的结果只能是一种人为的条理化，而不反映画面各物体之间实际的相互关系。

我们并不想把第二张照片看作成功之作。它原来就缺乏统一感，现在零乱的感觉依然明显如故。但是你会注意到，它给人的零乱感觉要少得多！物体四周有个空间，似乎使物体靠近了。因为这部分空间比任意两个物体之间的空间都大得多，所以这张照片中的物体和第一张比较起来显得要紧凑得多。

这并不意味着要大家把每一张照片的背景都留得很大。这不过是说明了背景空间在改变物体形象方面的作用。如果物体之间的间隔很小而且安排得很紧凑，那么背景可以拍得小一点。这时，那小小的背景区域看起来给每个物体周围加上了更大的“天地”，并且减少了拥挤和密集的感觉。拥挤和过分松散对于构图同样是有害的。

如果物体之间的空间比较大，足以削弱统一感，显得松散的话，那么，背景也可以放大一些。

在构图中，统一感和其它原理密切相关，必须通盘考虑，不可有所偏废。

第十四章　结　束　语

要使好的作品变成杰作，还有一个因素往往是必不可少的。这个因素在前面各章中虽然没有直接阐述，但曾多次提及。因为找不到恰当的名称，我们姑且称之为“魅力”。它是一种能达到而很难超越的艺术境界。

纵观历史，曾有多少艺术家在各方面成绩卓著！唯独他们的摄影作品却难于轰动。很多有才华的作家，尽管学会了写作的各种原理，也应用于写作实践，但却不能创作出堪称文学巨著的任何作品。不少艺术家的某一幅摄影作品确为杰作，而其它作品则不过平平而已。尽管他们既了解各种原理，又能一如既往地付诸实践，但不成功的作品还是屡见不鲜。

很明显，一旦摄影家的技术和灵感与主题奇妙地结合起来，必然会出现不寻常的作品，毫无疑问，这样的作品一定是伟大的艺术品。它常常表现出一向无法表现的或被忽视了的艺术效果。

对于那些只拍摄“美好事物”的普通摄影爱好者来说，这种情况即使会出现，也是非常罕见的。而对于一个经验丰富的摄影家来说，这种情况也不见得必然会发生。有些摄影家展出的每幅作品几乎都具有无与伦比的艺术效果。但这并不意味着他们的拍摄对象样样绝妙，不过他们有足够的聪明才智善于汲取精华，剔除糟粕。

我们所知道的一切有成就的摄影家，都对摄影构图的抽象原理和要素有极深的造诣；他们重视对这些原理和要素的研究并善于运用它们。这些要素和原理至少是使作品具有魅力的可靠手段。每一个艺术家都有个人的倾向性和所偏爱的构图组合形式。这些会在他的大部分作品中表现出来，成为他的作品的标志，并使他的作品具有独树一帜的个人特点。

在摄影构图的研究中，存在着一种潜在的危险，那就是把掌握各种要素及其应用理解为一种纯粹的机械过程。把这样的一门学问竟降格为一道道的工艺程序，以至于在那些还没有出现流水作业法的研究领域里，有些人竟要设法发明出一个流水作业式的程序来。

艺术是一个复杂的研究课题，它始终抵制甚至反对把这种研究局限在固定程序之内的作法。仅仅把各种形状、线条和质地罗列在一起，即便安排得富于对比和节奏，并不能算是艺术创作。假使优秀的摄影作品能用某种规定的程序一蹴而就，那么，能够创作出优秀作品的人势必比现有的人数要多得多。

有些摄影者错误地认为，由于采用了非写实的拍摄方法，他们便是在自然而然地创造艺术了。然而，艺术创作决不是自然而然的东西。拍出的照片，无论是把明确可辨的事物抽象化，还是把纯粹的几何形状组合起来，都无关紧要。关键的问题是要使抽象的东西转化为人们的感受。在拍摄过程中，如果不能把指导思想放在感染观众这一点上，作品势必会显得死板单调。

艺术魅力的大小主要取决于拍摄者在创作瞬间对主题感受程度的深浅。不管拍摄内容是具体真实的还是非写实

的，使艺术家的灵感受到激发的是拍摄内容的抽象形式。

正像诗人找寻词藻去表现他胸中的诗情一样，摄影艺术家总是寻找一定的形式来进行视觉艺术上的表现。他在构图中可以使用夸张的手法，而不拘泥于原貌，这正是显示了人类能够以独特的形式表现拍摄内容的巨大才能。